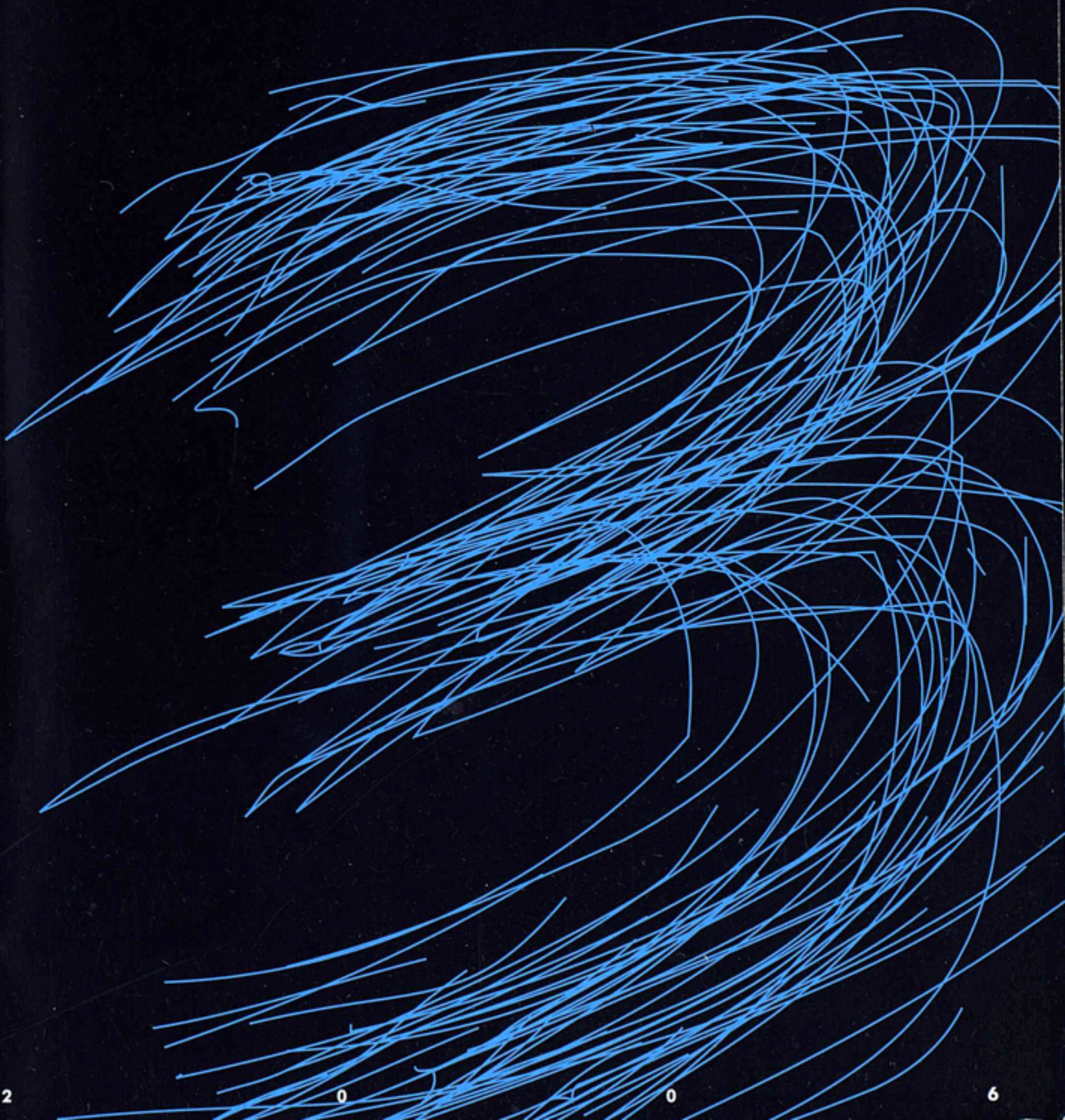
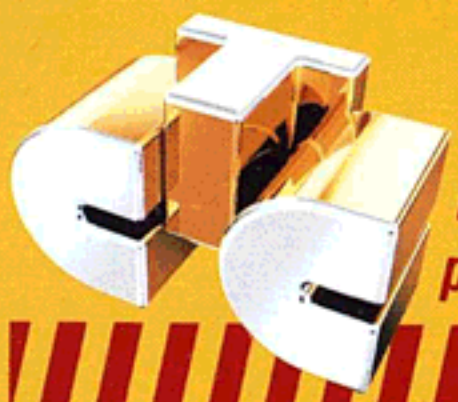
ИСКУССТВО КИНО



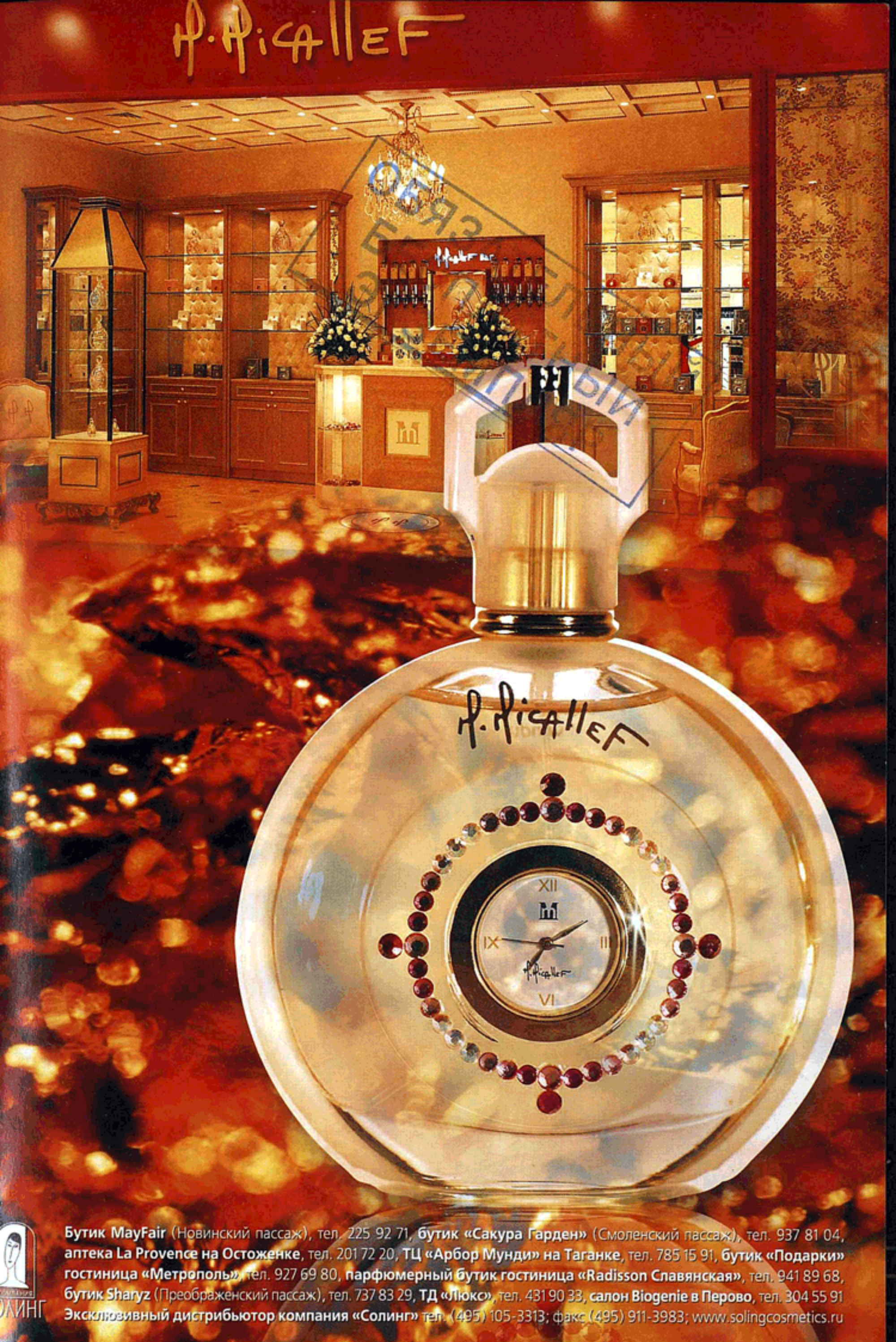
2006



первый
развлекательный

Свидетельство о регистрации СМИ Эл № 77-4443 от 9 августа 2002 года «Первый развлекательный СТС».

Кино на СТС!



Бутик MayFair (Новинский пассаж), тел. 225 92 71, **бутик «Сакура Гарден»** (Смоленский пассаж), тел. 937 81 04, **аптека La Provence на Остоженке**, тел. 201 72 20, **ТЦ «Арбор Мунди» на Таганке**, тел. 785 15 91, **бутик «Подарки» гостиница «Метрополь»**, тел. 927 69 80, **парфюмерный бутик гостиница «Radisson Славянская»**, тел. 941 89 68, **бутик Sharyz** (Преображенский пассаж), тел. 737 83 29, **ТД «Люкс»**, тел. 431 90 33, **салон Biogenie в Перово**, тел. 304 55 91
Эксклюзивный дистрибьютор компания «Солинг» тел. (495) 105-3313; факс (495) 911-3983; www.solingcosmetics.ru

ОБЪЯВЛЕНИЕ

❑С НАСМЕШКОЙ ГОРЬКОЮ ОБМАНУТЫХ ОТЦОВ... ПОСЛЕ ШЕСТИДЕСЯТНИКОВ ПОКОЛЕНИЙ ПОЧЕМУ-ТО НЕ БЫЛО. В ОТТЕПЕЛЬ — ВОЗНИКЛО, А ПОТОМ БЫЛА ТОЛЬКО СЛЯКОТЬ *ЛЕОНИД РАДЗИХОВСКИЙ* **❑ШАРАШКА И ВОРОНЬЯ СЛОБОДКА** ТАКАЯ УЖ У НАС ЛИТЕРАТУРА, ЧТО ВЕЧНО СМЕШИВАЕТ НАСТОЯЩЕЕ НЕ ТОЛЬКО С ПРОШЛЫМ, НО И С БУДУЩИМ *ЮРИЙ БОГОМОЛОВ* **❑«МЮНХЕН»: ИССЛЕДОВАНИЕ ВОЗМЕЗДИЯ** ГЕНИЙ «СЕМЕЙНОГО КИНО» ДЕКЛАРАТИВНО СДЕЛАЛ ФИЛЬМ ТОЛЬКО ДЛЯ ВЗРОСЛЫХ *НИНА ЦЫРКУН* **❑«СОБАКА ПАВЛОВА»: ПРОЕКЦИЯ ПОДСОЗНАТЕЛЬНЫХ СТРАХОВ** НЕВРОЗ КАК НЕСООТВЕТСТВИЕ СОЦИАЛЬНЫХ ФЕТИШЕЙ И ЕСТЕСТВЕННОЙ ПРИРОДЫ ЧЕЛОВЕКА — ДИАГНОЗ, КОТОРЫЙ СТАВИТ ОБЩЕСТВУ ЭТОТ ФИЛЬМ *НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ* **❑ВЕЛИКАЯ И НЕОСУЖДАЕМАЯ ИСКРЕННОСТЬ!** В НАШЕЙ СЕГОДНЯШНЕЙ ЖИЗНИ НАМ ВЕСЬМА ПОТРЕБНЫ РАЗУМНОСТЬ И ДОБРОПОРЯДОЧНОСТЬ *ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ* **❑МОНОЛОГ** ИЗВЕСТНЫЙ ФЕНОМЕН — ИСКУССТВО ДВИГАЮТ ВЫСКОЧКИ, А НЕ СКУЧНЫЕ ПРОФЕССИОНАЛЫ. НО СЛИШКОМ УЖ МНОГО ДУТЫХ РЕПУТАЦИЙ... *ЭДУАРД БОЯКОВ* **❑КРИЗИС ПАМЯТИ: АМНЕЗИЯ ВЧЕРА И СЕГОДНЯ** ОЩУЩЕНИЕ ВИНОВНОСТИ И ПОИСКИ ВИНЫ... А МЕЖДУ ТЕМ ВИНОВНОСТЬ ЕСТЬ ЧУВСТВО С КОТОРОГО ИСТОРИЯ НАЧИНАЕТСЯ *ВИКА СМИРНОВА* **❑РАЗНИЦА ВО ВРЕМЕНИ: КОД НЕИЗВЕСТЕН** «СКРЫТОЕ» — ФИЛЬМ О ВИНОВНОСТИ И ПОТРЕБНОСТИ В ПРАВДЕ *ЖЮЛЬЕТТ БИНОШ* **❑ВТОРОСТЕПЕННЫЕ ЛЮДИ** ЭТО ИСТОРИЯ ЛЮДЕЙ, КОТОРЫЕ ЖИВУТ В НЕУСТОЙЧИВОЙ «ВРЕМЕННОЙ» ЖИЗНИ, ЧТО НАЧАЛАСЬ АККУРАТ СТО ЛЕТ НАЗАД И НЕ ДУМАЕТ КОНЧАТЬСЯ *АНДРЕЙ ПЛАХОВ О СЦЕНАРИИ ЗАРЫ АБДУЛЛАЕВОЙ И АЛЕКСЕЯ МЕДВЕДЕВА*

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №3/06

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5 ЛЕОНИД РАДЗИХОВСКИЙ
Взрослые дети молодых людей
Шестидесятники и их наследники

10 ЮРИЙ БОГОМОЛОВ
Бодался Остап Ибрагимович с Александром Исаевичем
«В круге первом», режиссер Глеб Панфилов
«Золотой теленок», режиссер Ульяна Шилкина

РЕПЕРТУАР

19 НИНА ЦЫРКУН
Рождение жанра
«Капоте», режиссер Беннет Миллер

24 ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ
Цвета большого города
«Столкновение», режиссер Пол Хэггис

28 НИНА ЦЫРКУН
Без комментариев
«Мюнхен», режиссер Стивен Спилберг

33 ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
Одним ударом
«Матч-пойнт», режиссер Вуди Аллен

36 ВЛАДИМИР ГРОМОВ
Война по-американски
«Морпехи», режиссер Сэм Мендес

39 НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ
Педагогическая поэма
«Собака Павлова», режиссер Катя Шагалова

44 ЛИДИЯ КУЗЬМИНА
Сопротивление материала
«Сволочи», режиссер Александр Атанесян

КОММЕНТАРИИ

49 СЕМЕН ЭКШТУТ
Ловись, рыбка!

53 ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ
Искренность — всего дороже

55 В.БЕЛОПОЛЬСКАЯ
Вместо

И М Е Н А

59

ЭДУАРД БОЯКОВ

Драма сильных людей

Монолог о времени

66

ЛЕОНИД КОЗЛОВ

Видеть вещи в перспективе

Интервью ведет Анна Кукулина

Р А З Б О Р Ы

75

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Далекое — близкое

Киев-2005, МКФ «Молодость»

82

ВИКА СМИРНОВА

Амнезическое кино

Кино: история и память

О П Ы Т

91

ЖЮЛЬЕТТ БИНОШ:

«Есть фильмы, которые не хотят нравиться»

Беседу ведет Филипп Плаццо

Ч Т Е Н И Е

95

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА, АЛЕКСЕЙ МЕДВЕДЕВ

Временная жизнь

Сценарий

Предисловие **Андрея Плахова**

123

ТАНКРЕД ГОЛЕНПОЛЬСКИЙ, ЮЛИЯ ГЛЕЗАРОВА

Михоэлс. Обыкновенное убийство

Сценарий

S U M M A R Y

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

«Взрослая дочь молодого человека». Прокоп — Ю.Гребенщиков, Люся — Л.Савченко, Бэмс — А.Филозов. Московский драматический театр имени К.С.Станиславского. Режиссер Анатолий Васильев. 1979

Фото В.Баженова

ЛЕОНИД РАДЗИХОВСКИЙ

Взрослые дети молодых людей

Понятие «шестидесятники», как известно, довольно размытое. Вместе с тем они — единственное поколение в нашей истории (как минимум за последние шестьдесят лет), которое оправдывает это «высокое название». После шестидесятников *поколений* почему-то не было. В оттепель — возникло, а потом, в заморозки и даже в годы настоящей революции 1989—1993 годов поколений уже не было — была только слякоть.

Условием «необходимым, но недостаточным», чтобы попасть в ряды шестидесятников был, понятно, возраст. Годы рождения — от 1915 до 1935. Судьба — от тех, кто вернулся с войны, до тех, кому к моменту XX съезда было около двадцати лет. Речь идет о «детях XX съезда», чье мировоззрение мог потрясти, перевернуть, сформировать сам этот съезд, слухи о докладе Хрущева (доклад, которого никто не видел, был открыто опубликован только через тридцать лет), вся «атмосфера XX съезда», которую и надышали сами шестидесятники.

Но, разумеется, не всякий человек из этого поколения — шестидесятник. И даже не всякий человек с высшим образованием. И не всякий интеллигентный человек... Например, Горбачева, с его юрфаком МГУ, можно, хоть с натяжкой, причислить к шестидесятникам, а «уральского медведя» Ельцина — совсем уж невозможно (поэтому шестидесятники так легко и приняли первого и так трудно — второго).

Из другой оперы: скажем, Бродский был куда дальше от шестидесятничества, чем Евтушенко, а Тарковский — куда дальше, чем Хуциев или Кулиджанов. Тут была масса причин — и личные (например, некоторые люди вообще, как правило, выламываются из любых рамок и обозначений, им в утешение остается лишь одно прилагательное «великий») и групповые (все-таки, шестидесятники были прописаны, как правило, в Москве — хотя были и Александр Володин, и Илья Авербах, и Олег Басилашвили...).

Интересно, что из трех бесспорных лидеров и кумиров шестидесятников только один — Окуджава, «своим двором возведенный в дворянство», был не только *канонизированным*, но и *каноническим* героем, всегда полностью остававшимся в канонах своей веры. Двое других — Сахаров и Солженицын — были кумирами, но сами от этой веры в значительной мере ушли, особенно, конечно, Солженицын, публично много раз проклявший «наших плюралистов». Сахаров оставался ближе к берегам шестидесятничества, но все равно, конечно, слишком далеко уплыл в глубь «диссидентского залива».

Теплый гольфстрим шестидесятничества не смог отогреть российскую почву и сам начал подмерзать — но до конца не замерз, а в 1980-е полынья стала опять быстро расширяться, пока в ней не потонул весь СССР, чего, впрочем, большинство шестидесятников не предвидели (и не хотели) и в 60-е, и в 80-е.

Дело в том, что хотя диссиденты и вышли из шестидесятников, но именно что «вышли» — сами же шестидесятники так и оставались умеренной фрондой, их символ — не поднятый кулак, а фига в кармане.

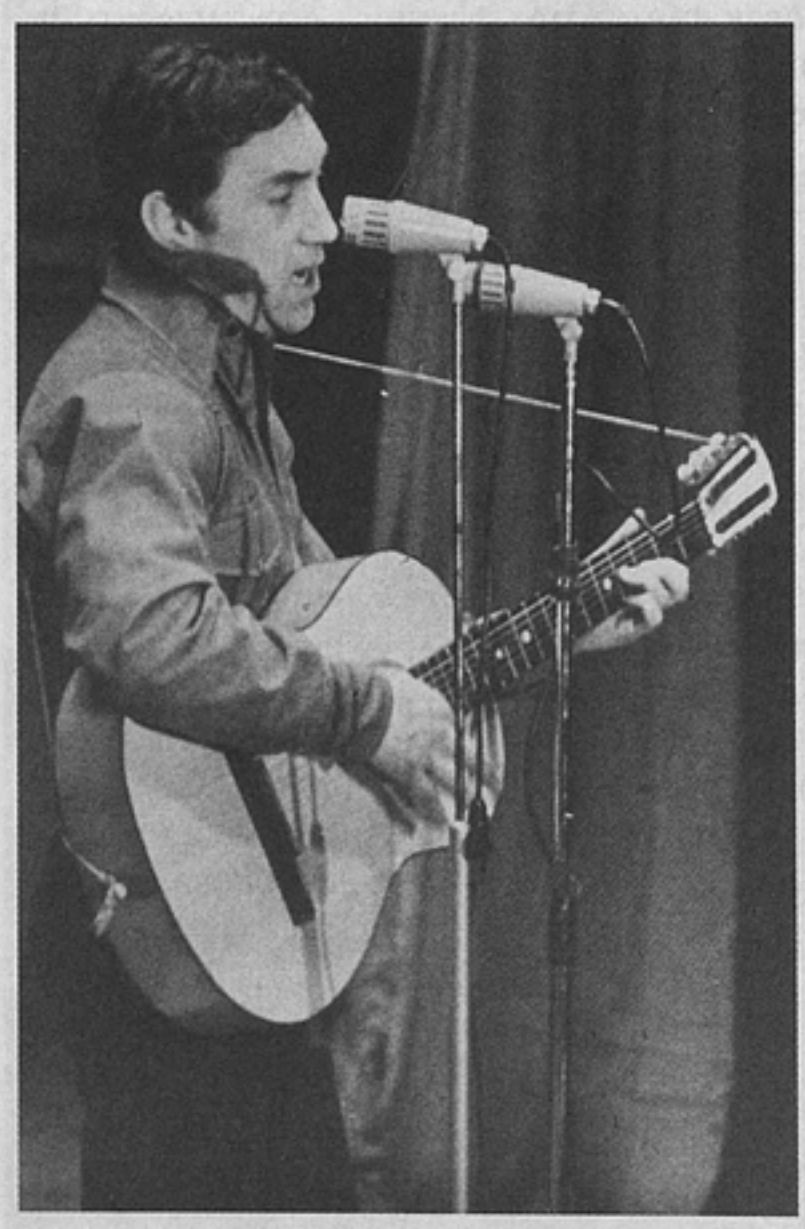
Конечно, шестидесятники не были какой-то единой партией, «сектой». Это течение сразу разбилось на множество рукавов. Деление шло не только по самой очевидной гражданско-политической шкале «диссидентство-фрондерство-конформизм», так сказать, от Буковского до Бурлацкого, от Галича до Пахмутовой. Были и многие другие, более эстетически человеческие измерения, шкалы.

Как мне кажется, настоящий коренной, стволовой шестидесятник должен быть сентиментален, романтичен, неуживчив, ироничен, может (да и любит) кричать. Он не любит (не умеет) твердо договаривать до конца, но, с другой стороны, презирает тех, кто умеет и хочет «договариваться». Словом, шестидесятник должен быть «недоделанным», «недосиженным», сотканным «из тумана и из запаха тайги». Шкала, измеряющая степень сентиментальности-романтичности-ироничности, — одна из важнейших при оценке шестидесятников.

Безусловно, все эти человеческие и эстетические качества имели прозрачный политический смысл — «в случае чего» мы ведь только так... молодозелено, чего с нас взять, дело молодое, мы ж не до конца вот такие... испорченные. «Путаники», «с завихрениями» — но ведь не враги же! Но кроме этой «защитно-розовой» краски был тут и совсем другой — общечеловеческий момент.

Ведь тогда же свои шестидесятники возникли и на Западе — и уж никак не в ответ на XX съезд, верно? Может быть, отчасти они спрятались «над пропастью во ржи» от своего маккартизма, может быть, они смотрели грустными «глазами клоуна» на свою историю концлагерей и парадов, может, они бунтовали в 1968-м против своих вьетнамских и алжирских войн... Но, вернее всего, общий стиль всех этих «диссидентов с человеческим лицом» — от тех, кто «смог выйти на площадь» (Красную) «в тот назначенный час», до тех, кто смог повесить знамя анархистов над парижским театром «Одеон», — определялся не только (и не столько) политикой.

Было тогда — в 50—70-е годы что-то такое в атмосфере Европы (и «европейской России»). В СССР — «дети XX съезда». Ну а «за границей» — дети неореализма. А «детский сад» у этих детей оказался общим — европейская культура протеста 60-х. Сексуальная революция, хиппи, битники, стиляги, рок, «джинсы протеста»... Ясно, все эти проблемы были вроде бы очень далеки от робких советских шестидесятников («руссо туристо, облико морале»), которые всего-то и мечтали хоть бочком приблизиться к западному потребительскому либеральному раю, к Нью-Йорку, «городу контрастов», — к раю, из которого с воплями рвались (куда?!) их западные братья по разуму. Да, проблемы были разными, причины (или поводы?) для протеста были разными, но во взгляде на жизнь, в ощущении жизни у «бунтаря без причины»



Владимир Высоцкий

(Джеймс Дин) и «бунтаря с гитарой» (Владимир Высоцкий) было все-таки много общего.

Сентиментально-романтичные «Гамлеты с заставы Ильича» вздрагивали, когда кто-то (известно кто!) пытался играть на них «как на флейте». Сами они при этом на своих гитарах умели (любили) жаловаться, иронизировать, мечтать, в общем, «ходить легкими фигурами», не имея сил сдвинуть фигуры тяжелые. И «сил не было» не только политических. Сил не было и моральных, и интеллектуальных.

Андрей Вознесенский

Но, как известно, все познается в сравнении.

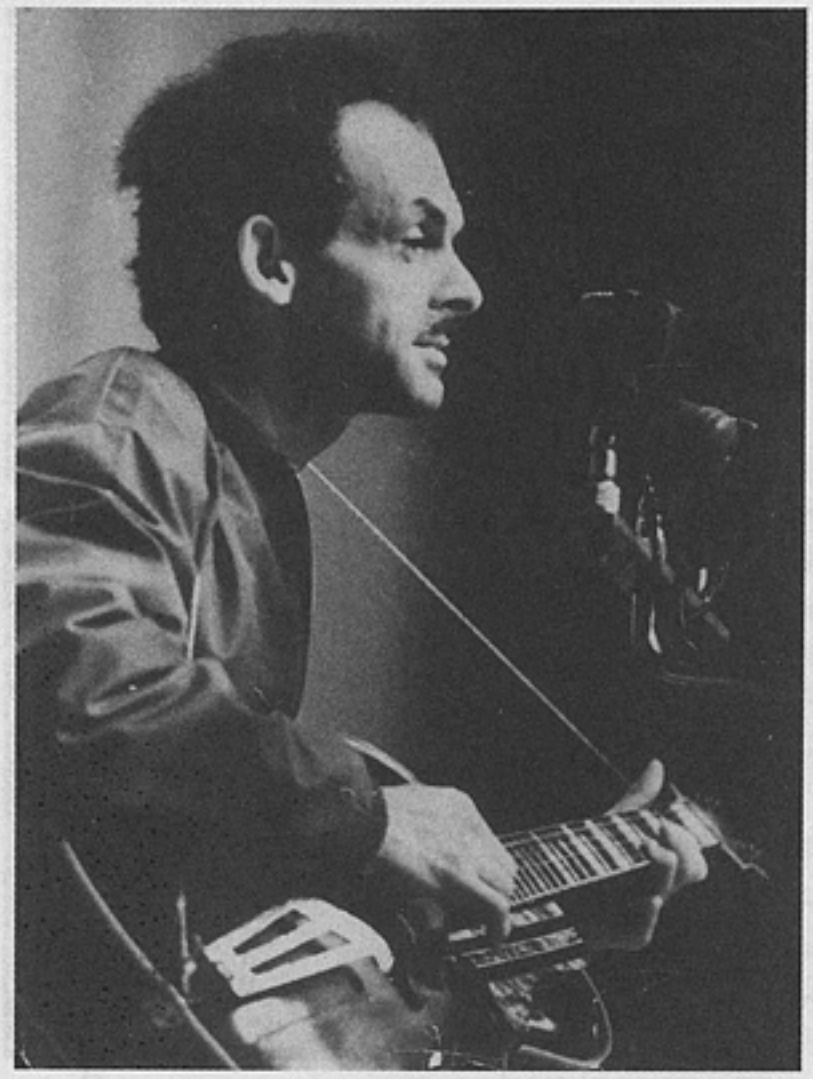
Да, русские шестидесятники — переходники от совкового социализма к постсовковому капитализму (или, как сейчас говорят, «из ниоткуда в никуда») — не тянули ни на золотой, ни на серебряный век русской культуры. Не смогли они всерьез, по-взрослому поставить вечные вопросы о смысле жизни, о Боге и человеке... Не было среди них Чайковских и Достоевских, не нашлось и таких «последних могикан», как Пастернак или Шостакович. Так и среди их ровесников на Западе не было ни Бальзаков и Бетховенов, ни «даже» таких «гигантов потерянного поколения», как Хемингуэй (великий папа шестидесятников) или Фолкнер.

Но при всем том шестидесятничество в России (думаю, и на Западе) — это культурная, духовная, научная эпоха. И по сей день — последняя эпоха. Атлантида не Атлантида, но все-таки некий культурный слой, который погрузился в болото, в котором мы благополучно живем и откуда поквакиваем сегодня.

Если речь идет о науке, то эта истина самоочевидна — наука в России кончилась. Авторитет научной профессии обнулен, но и результаты давно уже нулевые. Нет ничего подобного школе Ландау, школе Боголюбова, школе Гельфанда и т.д. (а это были как раз шестидесятники — по возрасту и ощущению). И не будет — потому что рубить не строить, развалить легко, создать почти невозможно. Но самое смешное, что по оценке экспертов и на Западе уровень науки резко упал за последние пятнадцать-двадцать лет, когда она полностью перешла в «коллективно-индустриальную фазу». Вроде бы и там последнее «великое поколение» относилось все к тем же шестидесятникам (Фейнман, Гелл-Манн, Уотсон и т.д.). Впрочем, не буду судить о том, что знаю весьма поверхностно. И вообще, оставим Запад (хотя я уверен, что все процессы у нас связаны с происходящими там) и сосредоточимся на родных трех соснах.

Такая же картина и когда мы говорим об искусстве, литературе. Интерес к этим видам деятельности потерян — попробуйте представить себе атмосферу вечеров поэзии в Политехническом, спектаклей на Таганке, концертов Высоцкого в НИИ, попробуйте вспомнить, с каким чувством читали Солженицына (и попробуйте перечитать это сегодня!), вспомните, как раскрывали «Новый мир», и раскройте любой сегодняшний журнал... Итак, атмосфера выдохлась — и этого уже достаточно, чтобы остановился вмертвую автомобиль с проколотыми шинами, из которых воздух вышел. Да, извините, «читатель не захочет — писатель не вскочит».

Конечно, и сегодня не вся литература сводится к детективно-дамским штучкам Оксаны Робски — Ксюши Собчак, как не все кино — к «Бригадам ан-



Булат Окуджава

тикиллеров», но и высшие достижения современной русской литературы — от Шишкина до Пелевина — не идут в сравнение с Трифоновым, Бродским, даже Стругацкими. И дело вовсе не в том, что пишут хуже, — дело в том, что надорван какой-то главный нерв. В 1960—1970 годы писали-снимали-ставили серьезно. Это не значит «скучно», «пафосно» и т.д., это значит, что относились к литературной продукции не только как к товару, а как к чему-то другому. Сейчас и производители, «инженеры человеческих душ», и потребители относятся к фильму-книге-спектаклю только как к товару — хорошо сделанному, хорошо рекламируемому. И — «что-то кончилось». Хороший товар стал легким, гламурным, он не выдерживает никакой нагрузки — ни моральной, ни психологической. «Грузите штучки-с бочками», братья Карамазовы».

Производство «штучек-с» — процесс подчас приятный. Но он, во всяком случае, не предполагает, а полностью исключает такую, скажем, вещь, как боль. Обезболенное искусство. Вот его мы и имеем, вот в том и отличие сегодняшнего творчества от творчества тех же шестидесятников. Обезболенное искусство — обессмысленное восприятие.

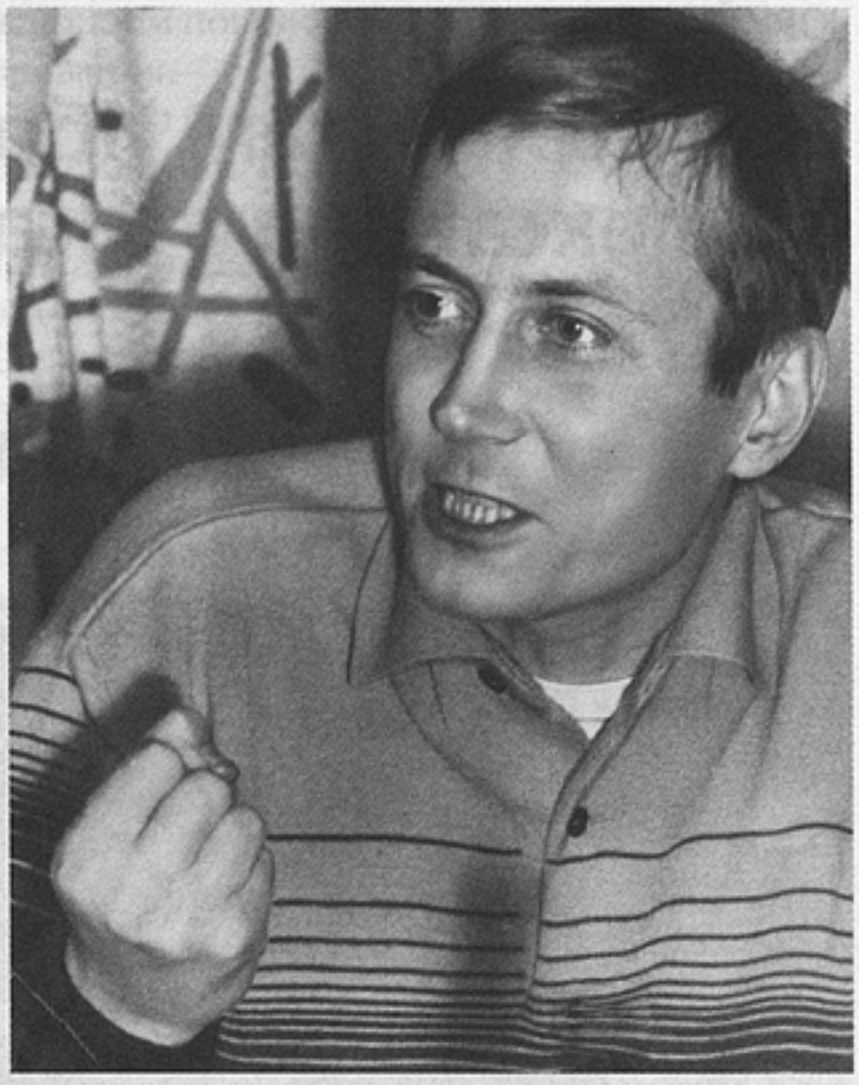
Может быть, тем же объясняется и еще один феномен. Совершенно исчезла социальная функция искусства.

Казалось бы — рождение капитализма! Тема Бальзака и Достоевского, Маркса и Мопассана. Да ладно уж, что там говорить о великих. Обратимся к тем же шестидесятникам. О «свинцовых мерзостях» совка писали, снимали, пели — Жванецкий, Рязанов, Гайдай, Высоцкий... Где оно всё? Где хотя бы «сатирическая функция» искусства? Что вместо? (Животный гогот «Аншлага»-Винокура-Арлазорова, «новорусский реализм». Насмешки над «новыми русскими» на понятном для «новых русских» языке?)

Почему даже совсем очевидное — и то исчезло? Может быть, потому, что шестидесятникам был все-таки действительно противен совок (при всем их конформизме, «прикормленности» и т.д.)? А «новым русским художникам» вовсе уж не противны их новые русские персонажи, то есть они ощущают себя одними из них?

Да, шестидесятники с их премиями, дачами и тиражами отнюдь не бедствовали (хотя, будем справедливы, многие не имели ни премий, ни тиражей), но все же они чувствовали себя в оппозиции системе. А сегодняшние бизнес-художники чувствуют себя неотъемлемой частью системы, недаром плох тот актер, у которого нет еще и ресторана. Актер-при-ресторане... Лучший ресторатор среди режиссеров и лучший режиссер среди рестораторов. А разве журналисты, писатели и прочие «обличители язв» — хуже? Нет, их рестораны еще поборются с актерскими! Черт подери, чем «обличать язвы», не проще ли кормить язвенников?

Но самое, пожалуй, смешное, это то, что даже в области политики шестидесятники нас обштопали! Да, у них на кухнях накал политических страстей и уровень обсуждения был куда выше, не говоря уж о том, насколько честнее, чем сегодня на ТВ-кухнях!



Евгений Евтушенко

Получив впервые в истории России неслыханную, практически полную свободу, наследники шестидесятников употребили ее вот на что. Сначала они превратили публичную политику в бесконечную презентацию и шоу, а затем... без боя уступили арену и ковер новым шоуменам — националшоуменам прохановского розлива. Самая мрачная, чисто совковая ксенофобия, имперский шовинизм, национализм, антиамериканизм, деревенская зависть, люмпенская злоба и похвальба — вот и все, чем славна наша сегодняшняя «публичная политика». «Англичанка гадит», «Америка — параша, победа будет наша», «великий и могучий Советский Союз» — кроме этих слюней больше ничего не летит с ТВ-экрана.

Да, госзаказ (абсолютно безумный — но это отдельная тема) здесь очевиден. Но что же наследники шестидесятников? Где они? Если к этим детям лейтенанта Шмидта относить лидеров СПС и «Яблока», то их ответ известен: дешевые по содержанию и дорогие по оплате предвыборные ТВ-шоу, в ходе которых они промотали свои последние шансы попасть в Думу. Другие сами мгновенно обратились из западников в ура-патриотов, совершили сальто-мортале, которое никаким Валентину Зорину и Генриху Боровику не снилось. Третьи (я и сам из их числа) работают в этом балагане «тихими либеральными балалайками» — ведь кроме литавр и барабанов такие инструменты тоже нужны, у нас же полноценный политический оркестр. И всё? Да, кажется. Ну, есть еще такие, кто ради борьбы с «кровавым режимом» готов брататься... с Лимоновым. (Почему тогда не с тем же Прохановым? Ах, да, Проханов же выступает с патриотическими речами в телепередачах наследников шестидесятников.)

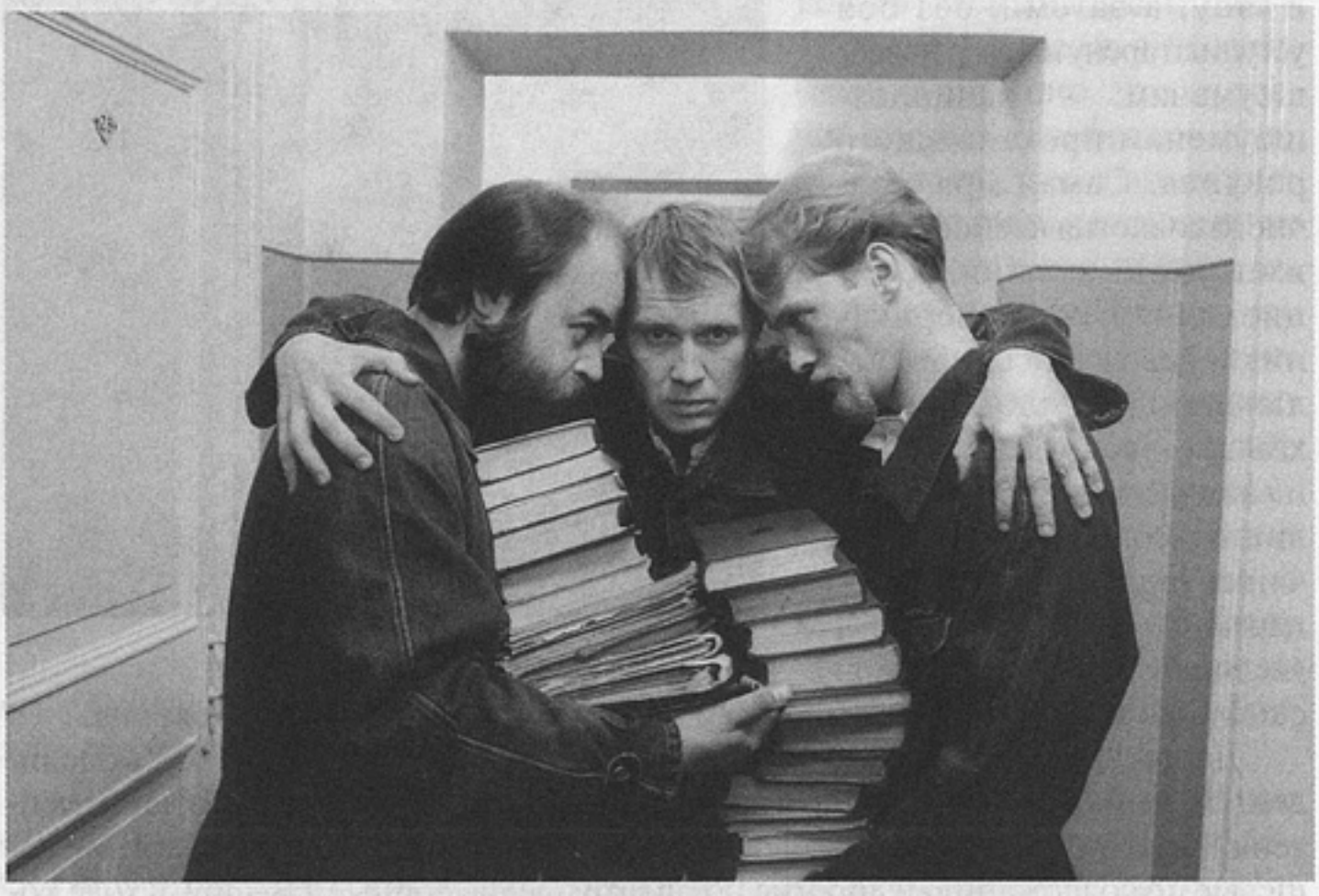
Скучно, девушки...

В 70-е популярен был спектакль Анатолия Васильева по пьесе Виктора Славкина «Взрослая дочь молодого человека». Когда взрослые дети шестидесятников пришли им на смену в 90-е, оказалось, что они (мы!) куда скучнее, пошлее, вульгарно корыстнее, чем «вечно молодые» (то есть вечно недозрелые!) шестидесятники.

Но, послушайте... Если сын — пустой проныра, то разве отец в этом не виноват? А с другой стороны, если сын вполне взрослый человек, то какого черта ему кивать на своего отца? Сам не маленький...

ЮРИЙ БОГОМОЛОВ

Бодался Остап Ибрагимович с Александром Исаевичем



«В круге первом», режиссер Глеб Панфилов

Еще не смолк треск ломающихся копий по поводу экранной версии «Мастера и Маргариты», а уж появился новый филологический повод для острых сшибок мнений. И даже сразу два: телеэкранизации «В круге первом» и «Золотой теленок».

Правда, споры о творческих достижениях и недостатках работы кинематографистов почти сразу подменились разговорами о противостоянии литературных классиков, чьи создания по прихоти теленачальников пересеклись в эфире.

Строго говоря, это не прихоть, а логика конкурентной борьбы. Что примечательно на сей раз, борьба шла не за рекламные деньги (на «России» «В круге первом» показывался вообще без рекламы, на Первом канале они были очень умеренны), а за репутацию корпораций.

Репутационный рейтинг — пока в новинку для медиабизнеса в России. И то, что к нему стал проклевываться интерес со стороны руководителей корпораций, — добрый знак. Тут только следовало бы иметь в виду, что борьба за него должна идти по иным правилам, чем та, что обыкновенно ведется за рынки сбыта продукции. Нельзя пользоваться подножками, нельзя фолить.

«В круге первом». По одноименному роману Александра Солженицына. Автор сценария Александр Солженицын. Режиссер Глеб Панфилов. Оператор Михаил Агранович. Композитор Вадим Биберган. Художники Константин Зубрилин, Анатолий Панфилов. В ролях: Евгений Миронов, Инна Чурикова, Галина Тюнина, Сергей Карякин, Алексей Колубков, Игорь Кваша, Андрей Смирнов, Игорь Скляр, Евгений Стычкин, Дмитрий Певцов. Телеканал «Россия». Россия. 2006.

«Золотой теленок». По одноименному роману И.Ильфа и Е.Петрова. Автор сценария Илья Авраменко. Режиссер Ульяна Шилкина. Оператор Виктор Новожилов. Композитор Алексей Паперный. В ролях: Олег Меньшиков, Никита Татаренков, Алексей Девотченко, Леонид Окунев, Дмитрий Назаров, Михаил Ефремов, Инга Оболдина, Ольга Красько, Михаил Светин, Игорь Дмитриев, Евгений Стычкин, Карен Бадалов, Александр Семчев, Алена Бабенко, Кахи Кавсадзе. «Парк Продакшн». Россия. 2006.

В случае конкуренции на телевизионном поприще борьба эта не должна принимать форму контрпрограммирования.

Следствием последнего, по мнению большинства зрителей и критиков, и стало бодание в эфире на протяжении двух недель героев солженицынского романа «В круге первом», с одной стороны, а с другой — Остапа Бендера и его команды из «Золотого теленка» Ильфа и Петрова.

Если говорить о рейтинговых показателях, то преимущество, хотя и небольшое, оказалось на стороне Солженицына. Что до общественного резонанса, то здесь все слишком очевидно. Эти телеэкранизации несравнимы и по части профессионализма создателей, и по тем духовным затратам, что были ими сделаны в ходе работы.

Впрочем, надо сказать добрые слова и о зрителях.

После всего того, что политики, политологи и журналисты наговорили о «пипле» России, о его испорченности, равнодушии, аполитичности, о том, насколько он оболванен и оглуплен «кривыми зеркалами» и «аншлагами», развращен черными страстями в игровых и в хроникальных сериалах криминального содержания, странно было узнать, что медленное, невеселое, задумчивое повествование «В круге первом» заинтересовало треть России.

Но и здесь самая большая отрада — не в количестве зрителей, а в их качестве. По ходу сериала выяснилось, что у него *качественная* аудитория и в гражданском, и в эстетическом отношениях. Вот что особенно дорого.

Посему оставим в стороне тему соперничества «В круге первом» и «Золотого теленка» за внимание аудитории. Интереснее иные «бодания». Во-первых, экрана с книгой. Во-вторых, с прошлым. В-третьих, с настоящим.

В дни, когда только начался показ телефильма «В круге первом», лучшие политологические умы горячо включились в полемику о резолюции ПАСЕ, осуждающей коммунистические тоталитарные режимы. Спорили, надо или не надо заклясть людоедскую и душегубскую систему...

По-моему, не требуется никаких резолюций; довольно одной экранизации Солженицына, сделанной Глебом Панфиловым.

Чуть позже разразилась дискуссия по поводу роли XX съезда КПСС, полувековую дату которого общественность отметила в конце февраля.

Кто-то исходил из того, что XX съезд был началом демонтажа коммунистического кошмара. Кто-то в нем увидел начало демократического ужаса. Иные склонны считать, что то и другое началось одновременно. И, мол, чума на оба ваших «начала».

У жизнелюба Дмитрия Быкова рецепт на сей счет простой: а давайте забудем про ужасы, давайте любить вещество жизни, как это умели делать друзья-шестидесятники — писатели, поэты, режиссеры, живописцы того поколения.

Давайте. Но вот беда: это «вещество» то и дело застревает в глотке.

Особенно когда видишь и слушаешь речи «друга-шестидесятника» Проханова (он сам себя таковым считает) о русском национализме, о «русском фашизме».

Вся дискуссия подтвердила складывающееся в последнее время впечатление, что метастазы сталинизма, о которых было впервые публично сказано пять десятилетий назад, дожили до наших дней. По крайней мере, на мировоззренческом уровне.

Сегодня нередко приходится слышать про то, как томится немецкий народ, раздавленный навязанным ему национальным покаянием за преступления фашизма. Что вот-вот ему это надоест, и он восстанет.

К сожалению, гитлеризм — не кривое зеркало для сталинизма, как мы, шестидесятники, смели предполагать в пору, когда на наши экраны прорвался фильм Михаила Ромма «Обыкновенный фашизм».

Сегодня закрадывается крамольная мысль: не является ли «восхитительный сталинский миф» (определение Проханова) кривым зеркалом для немецкого фашизма?

Заглянем в него.

Хотя история и не знает сослагательного наклонения, но позволю себе толику допущения для пущей ясности.

Что было бы, если бы союзникам в конце 30-х годов удалось удержать Гитлера от экспансии, а фашизм — локализовать в границах Германии и Италии... Ну, позверствовали бы эти режимы у себя дома, поубивали бы миллионы евреев, цыган, просто демократов, прочих инакомыслящих... А когда утомились бы от террора, начали бы думать, как выйти из экономического кризиса. Тут возьми ихний диктатор, да и помри. Не важно, какой смертью — насильственной или естественной. Затем бы началось постепенное размягчение фашистского режима. Его гуманизация. Закрылись бы печи Дахау. И случился бы XX съезд НСДПА, на котором, предположим, Альфред Шпеер сделал бы доклад о культе личности Гитлера. И недобитые интеллигенты заговорили бы о фашизме или нацизме «с человеческим лицом».

«Человеческое лицо» в порядке камуфляжа никакому «зверю из бездны» не помешало бы.

Ну, так о чем спорят сегодня Дмитрий Быков с Александром Прохановым?

Первый предпочитает социализм с человеческим лицом. Второй — национализм и тоже с какой-нибудь приятной наружностью. Если эти мечты соединить, то и выйдет — национал-социализм в человеческом обличье.

А он — при самых благих намерениях — сулит одно: неумеренное расширение полномочий государства с последующей его фетишизацией, с новым культом какой-нибудь личности.

Государство — это набор инструментов, нуждающихся в совершенствовании, в заботе об их эффективности и т.д. Но боготворить этот набор...

Я обожаю дом, семью, горжусь детьми. Но обожать жилконтору и работающих в ней сантехников...

Поскольку сегодня все громче слышны призывы не только сверху, но и снизу расширить и усилить роль государственных институтов в экономике, идеологии, культуре, а теперь, после Олимпиады, и в спорте, то опасность такого культа довольно велика.

Надо ли нам было полвека назад так круто поворачивать, чтобы еще через следующие пятьдесят лет снова наступить на те же грабли?

Если бы тогда, в 56-м, стало понятно, как это было очевидно Солженицыну, что дело не в культе личности отца народов, а в культе жилконторы, его породившей и им усовершенствованной...

Стало быть, в политическом смысле «Круг» оказался более чем актуальным.

Напомню, что его показ прошел еще и на фоне шпионского скандала с компьютеризированным камнем. И споры, которые, не переставая, звучат уж сколько лет, споры о том, что не надо мешать в одну кучу государственный патриотизм с патриотизмом национальным, что человек должен иметь право любить отечество «странною любовью», аукнулись в картине, в той ее линии, где советский дипломат позволил себе «антипатриотический поступок», предупредив американцев об утечке секретной информации.

Поскольку только что общество взволновалось явлением Воланда с глумливой компанией и все принялись живо обсуждать моральные аспекты заключения Мастером союза с сатаной, то и в данном случае публика особенно пристально следила за нюансами отношения обитателей шарашки к товарищу Сталину (сатане).

Когда демонстрировались серии «Мастера и Маргариты», то едва ли не более всего мы спорили о коллизии «Мастер — Воланд».

Коллизия многим представлялась отражением, а также продолжением отношений Булгакова со Сталиным. Потому многие бросились вспоминать телефонный разговор писателя с кремлевским затворником, его письмо, его пьесу «Батум»... Все это как бы пункты и параграфы договора художника с дьяволом о разделе сфер влияния.

Глеб Нержин, как и Мастер, становится писателем и уже в этом качестве готов бодаться с дьяволом и его машиной. Другие герои выбирают иные пути. Кто-то говорит режиму категорическое «нет» (как Герасимович). Кто-то говорит уклончивое «да» и придумывает себе кучу оправданий (как Лев Рубин). Кому-то кажется, что цинизм системы он сможет переплюнуть собственным цинизмом. И т.д.

Булгаковский Мастер укрылся от советского катка в мастерском слове,

«В круге первом»

в отточенной прозе, в поэзии страсти, заключенной в рукопись, которая не горит...

Глеб Нержин воспользовался словом и рукописью как оружием в противоборстве с Системой.

Булгаковский Мастер заслужил вечный покой.

Солженицынский Глеб Нержин — вечный бой и Нобелевскую премию. Более того, ему при жизни довелось увидеть то, к чему и он руку приложил, — крушение советского строя, а не воображаемый пожар совдеповской Москвы.

Это настоящий хэппи энд. Голливуду не снившийся.

Правда, он состоялся не внутри кинематографического повествования, а за его рамками, уже в заключительных титрах, где сообщено о присуждении герою высшей литературной награды. Случается, стало быть, правда на Земле. Не часто, но случается. И пример Солженицына — Нержина тому свидетельство.

Роман на бумаге редко выглядит романом на экране. Чаще — драмой. На телеэкране — многоактной драмой. Кто бы что бы ни говорил, но рамка экрана и его плоскость ограничивают художника, уплощают его. К удовольствию усредненного зрителя.

Потому писатели сильно рискуют, отдавая свои создания в руки работников кино. Может быть, еще в большей степени, когда своими руками берутся за написание сценария. Но все хорошо, что хорошо кончается.

В данном случае многим рисковал и режиссер Глеб Панфилов. Прежде всего, репутацией оригинального кинематографиста, авторитетом глубоко-

го художника. Ведь многосерийный фильм — это его первый телевизионный опыт.

Он позволил себе дерзость, которую некоторые его коллеги и критики сочли трусостью, — остался верным манере, что выработал много лет назад, снимая «Прошу слова» и «Тему».

Как мы помним, его манера состояла в спокойном, методичном вглядывании в героя, в ситуацию, в обстоятельства, в идеологические клише.

Вглядывание было столь терпеливым и сосредоточенным, что люди неожиданно для себя открывались до дна. Так была организована в фильме «Прошу слова» сцена поздравления старого большевика. Советское начальство чуяло в ней антисоветскую насмешку, а схватить за язык режиссера не могло. Уж больно художественный язык при всей своей определенности увертлив. Да и не по зубам он чиновникам.

Установочные идеологемы под простодушно пытливым взглядом Панфилова обнаруживали свою абсурдность, а хаотичные обстоятельства послушно выстраивались в логическую цепочку.

То же самое и здесь: режиссер идет от героя к герою, не стесняя себя временем и крупностью плана. В первых сериях почти встык даны две однотипные сцены свидания — зэков Нержина и Герасимовича с женами. Уж, кажется, Галина Тюнина так сыграла тоску разлуки с родным человеком, что больнее некуда. Но затем мы видим Инну Чурикову и ее игру, не просто апеллирующую к состраданию со стороны зрителя, но душу ему переворачивающую.

В этот момент отчетливо понимаешь, что мужчинам этих женщин легче дается жизнь, хотя бы и подневольная. Что на воле она мучительнее, чем в клетке. И ты это понимаешь, и мужчины это сознают. И потому чувствуют себя безнадежно, безысходно виноватыми.

За оградой, в шарашке можно увлечься делом, иногда, если повезет, чертежницей... Там возможна роскошь дружбы, там человек еще способен думать о своем достоинстве, о судьбах мира и научно-технического прогресса, противостоять интеллектуально и морально всесильной Системе. Там ты еще можешь при определенных обстоятельствах сыграть ва-банк со своими мучителями. Можешь со смаком отхаркнуться им в лицо, как это сделали Бобышев и Нержин. Там у тебя есть выбор между «быть» недостойно — как у Рубина и Сологдина. И «не быть» достойно — как у Герасимовича.

А на воле всё — блеф, страх, подлость и унижение.

Пример самоотверженных подвигов жен декабристов настолько не вдохновляет жен сталинских зэков, что лишнее обращение к нему вызывает недобрую усмешку у героини Чуриковой — куда романтичным страданиям тех светских дам до ее, советской женщины, прозаического отчаяния...

Нержин рефлексирует по поводу того, как разлученные люди берегут образы близких и не могут сберечь, не могут сберечь собственные образы, как они необратимо меняются и по истечении тюремного срока, в сущности, становятся другими, неузнаваемыми. Даже на ощупь.

Потому так щемящи их вглядывания друг в друга, их последние соприкосновения: глаза на память, пожатия на память, поцелуи на память... Словно для того, чтобы оставить частицу себя... Чтобы урвать частицу другого...

Личные трагедии людей отягчаются трагедиями идей, споры о которых так захватывающи, что однажды ученые-зэки умудрились не заметить, как, выйдя из тюремного туалета и продолжая начатый у писсуаров теоретический диспут, оказались в современности с видом на кремлевские башни, на одной из которых алела пятиконечная звезда, а на другой отливал золотом двуглавый орел.

Такая путаница прошлого с настоящим и настоящего с прошлым в России — дело житейское. Глеб Нержин, сочиняя автобиографический роман, вдруг вроде бы ни с того ни с сего вспомнил «Золотого теленка», экранизация которого показывалась на соседней кнопке.

Он вспомнил достопамятного Васисуалия Лоханкина, в лице которого, как ему представилось, оказалась оболганной вся русская интеллигенция.

Говорить о «Золотом теленке» режиссера Ульяны Шилкиной как о самостоятельном произведении совсем неинтересно, поскольку в художественном отношении оно ничтожно, а во всех остальных — просто спекулятивно.

Это спекуляция и на всенародной любви к роману, и на поклонении его герою, и на популярности исполнителя главной роли артиста Олега Меньшикова...

«Золотой теленок», режиссер Ульяна Шилкина

Если и могла бы эта работа послужить истине, то, главным образом, в качестве доказательства от противного.

Авторы экранизации, сделав свое не очень достойное дело, так и не сообразили, что нам О.Бендер и что мы — ему? Что О.Бендер — Ильфу и Петрову? И что они — ему?

О телеэкранизации Ульяны Шилкиной можно было бы и не упоминать вовсе. Но что поделаешь: тень Остапа Бендера в исполнении Олега Меньшикова потревожила до боли знакомые и любимые образы.

Когда Ильф и Петров писали «12 стульев», они писали не героя, а авантюрную историю о поисках бриллиантов тещи Кисы Воробьянинова.

Бендер соткался из ничего. Или почти из ничего — из перипетий нэпманского быта. На глазах читателей и, видимо, изумленных писателей маска стала лицом. Условный плут — живым человеком да еще к тому же обаятельным, артистичным, но явно выпадавшим из рамок советской действительности. Он позволил посмеяться над ущербной, мелкотравчатой буржуазностью новоявленного советского обывателя, а больше вроде ни на что не годился.

Авторы нашли применение кладу (на вырученные от него деньги был построен клуб железнодорожников), а что делать с Остапом Ибрагимовичем, они не знали и не нашли ничего лучше, как прирезать его.

Бендер в «Золотом теленке» воскрес для другого подвига: он должен был обессмыслить самого себя — свое жизнелюбие, свои артистические способности, свою душевную широту. А главное — свою внесоветскость. Он должен был надсмеяться над собой.

В романе видны следы того, как авторы честно, по всем правилам соцреализма пытались было скомпрометировать «маленький мирок» людей, живущих на нетрудовые доходы, столкнув его с большим миром социалистических строек и преобразований.

Но, перефразируя одно известное присловье, можно сказать: автор предполагает, а талант располагает. Вышло как раз все наоборот. Романтика индивидуализма осталась непобежденной, несмотря на печальную участь самого индивидуалиста-романтика. Авторы «похоронили» своего любимого героя со всеми возможными тогда литературно-художественными почестями.

Впрочем, и сам роман тогда воспринимался как жизнерадостная отходная по свободному, внутренне самодостаточному человеку.

То, что сделала режиссер Ульяна Шилкина, — это тоже «отходная», но какая же она жалкая, скучная и занудная... Словно и вправду всеобщему любимцу нет места не только в нашей действительности, но и в нашей памяти.

Заочный спор Солженицына с Ильфом и Петровым о судьбах и участи русской интеллигенции — вещь более любопытная, чем это могло бы показаться с первого взгляда.

В чем, собственно, бодание «Теленка» с «Кругом»? В бодании «ученой шарашки» с «вороньей слободкой».

В слободке русский интеллигент подставляет ягодицы под репрессивные розги, полагая, что именно в этом и есть «искупление, очищение, великая жертва...»

В шарашке талантливый интеллигент разрешает себе дерзкую антисоветчину, конструируя умные «шифраторы» и прочую хитрую технику, благодаря которой можно бы интеллектуальную часть страны превратить в шарашку, а архипелаг ГУЛАГ — в материк ГУЛАГ.

Ильф и Петров бодались с тоталитарным режимом, не отдавая себе в этом отчет, по наитию. Их вел художественный инстинкт. Он их привел от отца русской демократии Кисы Воробьянинова и адепта русского либерализма Васи Лоханкина к Осе Бендеру, вольному художнику, темпераментному артисту и холодному философу. И таким славный сын турецкоподданного остался для нас навсегда. И уже не важно, переквалифицировался ли он в управдомы, или стал бомжом, или женился на Зосе Синицкой (как это показано авторами сериала).

Александр Солженицын бодался с адским режимом сознательно, отдавая себе отчет во всех ужасах и крайностях «большого мира». И режиссер Глеб Панфилов со своей командой актеров, среди которых хотелось бы выделить Андрея Смирнова, Инну Чурикову, Галину Тюнину, Игоря Скляра, пошел за писателем по пятам, аккуратно распутывая мельчайшие узелки человеческих отношений.

Чем и примечателен первый круг советского ада, этого предбанника каторги. Тут человек ограничен всего лишь во внешних поступках и желаниях. Но внутри у него все спуталось: он и мученик, и предатель. Он оказывается в таком запутанном лабиринте сомнений, надежд, разочарований, оставленности Богом, что у него душа с телом начинает расставаться. И разлуки с каждым днем становятся все более продолжительными. И однажды они навсегда могут разминуться. А уж в пекле ада ничего не останется — ни от души, ни от тела.

Глеб Нержин спасается жесткой, нещадной рефлексией. Он становится писателем. Он записывает важную фразу для понимания того, что есть прогресс: «Волкодав — прав, людоед — нет».

Это, между прочим, ответ на сегодняшние споры о роли товарища и людоеда Сталина в нашей истории. Он ведь не просто занимался смертоубийством — он развлекался душегубством.

Шарашка для того, чтобы отжать соки из человека. А в следующем круге его стирают в порошок. И не в переносном смысле.

Может быть, потому так и разозлила Александра Исаевича слободка, что она ему показалась злобной карикатурой на *шарашку*.

Между обоими-«общежитиями» дистанция огромного размера: в одном по преимуществу — сливки общества, в другом по большей части — его отбросы. Но и там и тут примерно одни и те же поводы для житейских разводок, философских разборок, моральных терзаний... В этом и насмешка над нашими историческими страданиями и интеллектуальными исканиями. Льву Рубину приходится вмещать в голову, забитую марксистскими клише, Лубянку с ГУЛАГом. Лоханкин, которого бывший горец вместе с бывшим камергером Митричем секут мокрыми розгами под общее одобрение соседей, утешается почему-то примером Галилея.

Шарашка в какой-то степени — срез гражданского общества определенного времени. Так ведь и воронья слободка — хоть и кривое зеркало — тоже срез. И тоже — гражданского общества, опять же кривого.

Ильф и Петров, будучи советскими писателями, описали первый круг возводимого на шестой части суши рая. Будучи даровитыми писателями, они успели заметить, что рай этот не для свободных людей. Не для Остапа Бендера.

В «12 стульях» они вместе со своим героем от души посмеялись над нэпманской Совдепией, а в «Золотом теленке» попробовали было по всем правилам соцреалистического искусства разоблачить индивидуалистическую натуру свободного художника, но ничего из этого не получилось. Слишком талантливы они были. Художнический инстинкт их повел в другую сторону.

Получилось все наоборот. «Большой мир» коммунистических новостроек, полетов летчика Севрюгова на Крайний Север, великих пробегов по бездорожью со временем стушевался и скукожился рядом с бессмертным Остапом Ибрагимовичем, так и не переквалифицировавшимся в управдомы.

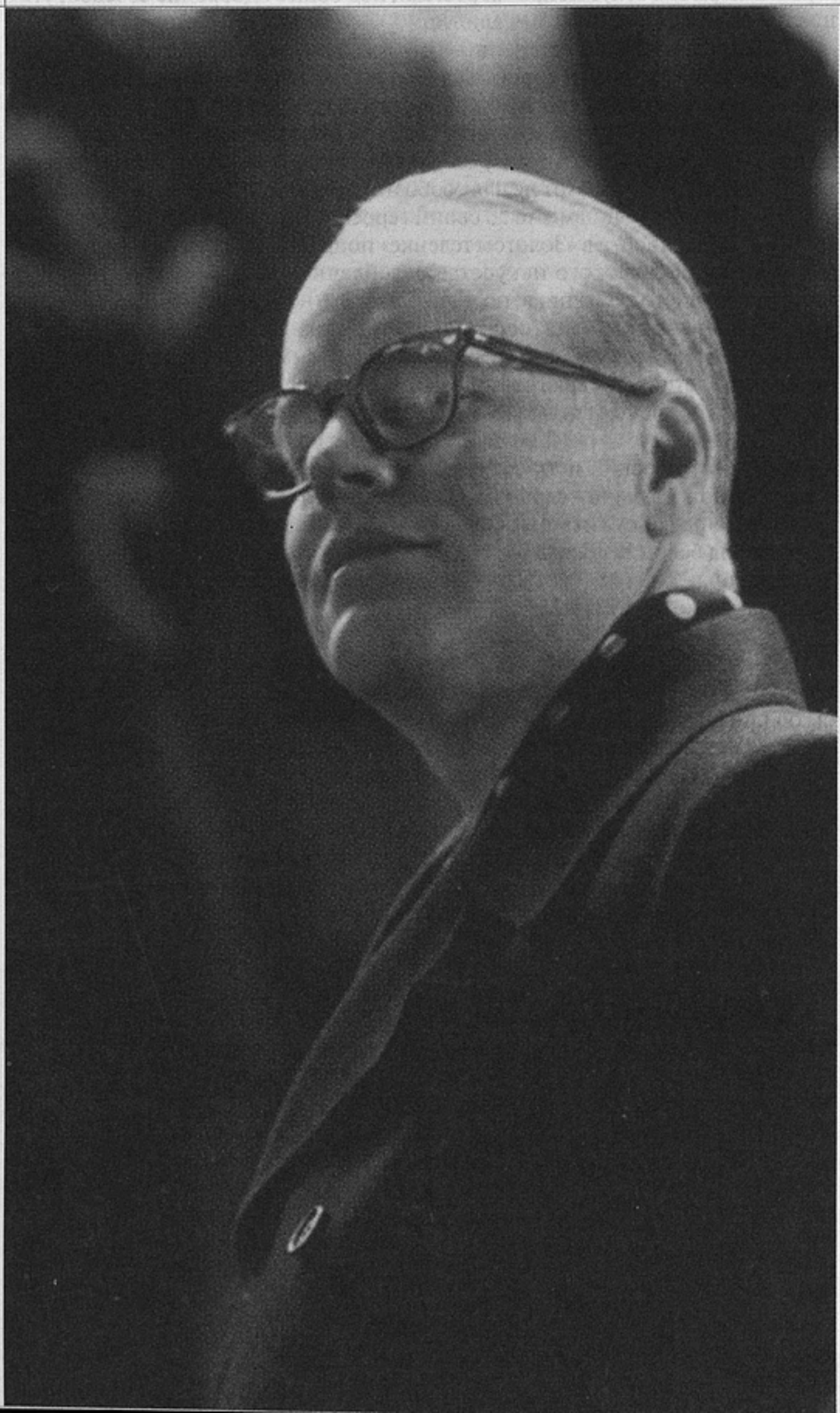
Ну а патетический монолог турецкоподданного в туркменской пустыне о том, как он назначит себя уполномоченным пророка, взбунтует какие-либо племена, вооружит их и объявит джихад Дании, после чего въедет в Копенгаген на белом верблюде, у всех сегодня на устах.

Такая уж у нас литература, что вечно смешивает настоящее не только с прошлым, но и с будущим.

В послесловии к телеэкранизации «Круга» Наталья Дмитриевна Солженицына подчеркнула мысль автора романа: не утонув в море тоталитаризма, было бы обидно утонуть в луже рынка. Но в том и проблема, что рынок, увы, не лужа, а океан. Оттого сегодня во многих отношениях не легче. Просто грань между шарашкой и слободкой нынче почти стерлась.

...Про героев Солженицына, прошедших войну и попавших в Марфинскую шарашку, можно сказать, что они сражались за Родину, за Цивилизацию. Так они и сегодня этим занимаются. Они и сегодня спорят, правда, не столько друг с другом, сколько с нами, живущими в стране, где двуглавый орел соседствует с красной звездой.

Р Е П Е Р Т У А Р



«Капоте»,
режиссер
Беннет Миллер

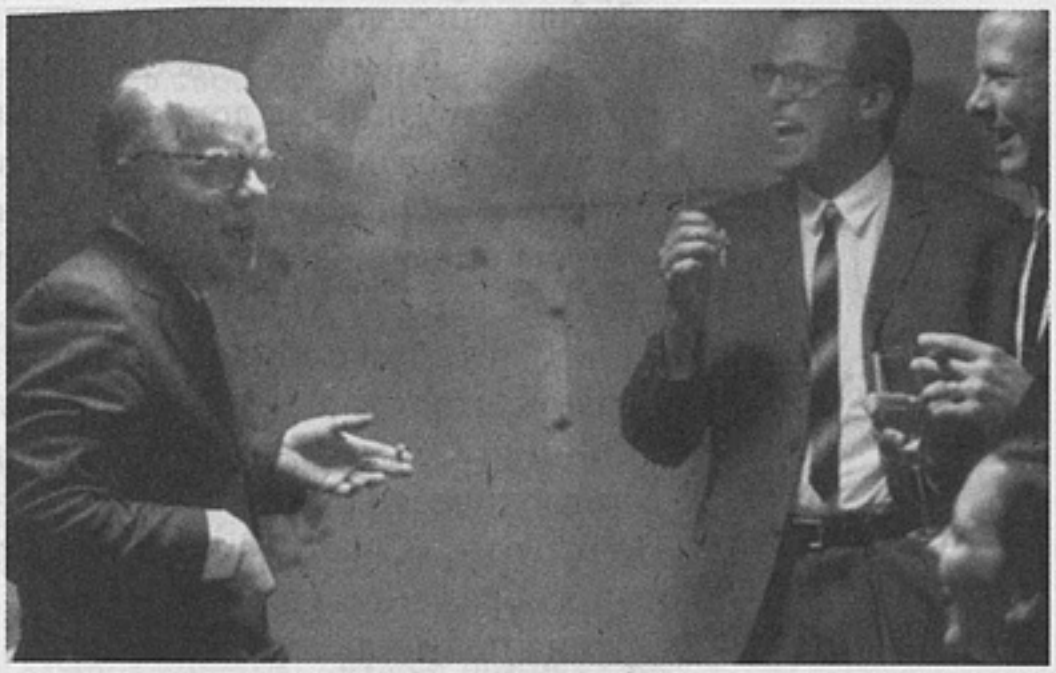
НИНА ЦЫРКУН

Рождение жанра

Все переиздания книг Трумена Капоте, даже самые знаменитые — «Луговая арфа» и «Завтрак у Тиффани», — после опубликования этой имели на обложках пометку: «От автора «Обыкновенного убийства». Именно эта книга принесла ему невероятную популярность, и она же положила конец его творчеству. После того как она вышла в свет в 1966 году, а годом спустя была экранизирована, при жизни писателя читатели не получили ни одного нового произведения Капоте. Он умер на пороге шестидесятилетия, в 1984-м, и через три года после его смерти был опубликован его незаконченный роман «Безответные молитвы».

«Капоте» Беннета Миллера — это не байопик, как вроде бы следует из названия. Но это биографический фильм, биография книги. И еще — портрет ее автора в переломный период жизни. В основе фильма — биография писателя, написанная Джералдом Кларком, сценарист Дэн Футтерман взял из нее только одну часть, в которой сошлось и прошлое, и настоящее, и будущее.

Мне всегда казалось, что «Обыкновенное убийство» не самая главная книга Капоте. Слишком тяжелый материал для такого тонкого лирика, каким он предстает со страниц своих предыдущих произведений. В сущности, те почти все автобиографичны и связаны либо с воспоминаниями детства, либо с впечатлениями времен начала творческого



«Капоте» *(Capote)*
По одноименной книге Джералда Кларка
Автор сценария **Дэн Футтерман**
Режиссер **Беннет Миллер**
Оператор **Адам Киммель**
Художник **Джесс Гончор**
Композитор **Майкл Данна**
В ролях: **Филип Сеймур Хоффман, Кэтрин Кинер, Клифтон Коллинз-мл., Крис Купер, Брюс Гринвуд, Марк Пеллегрино и другие**
United Artists, Infinity Media
США
2005

пути. Лучшие из них посвящены самым близким писателю людям: «Луговая арфа» — воспитавшей его тетушке Сук Фолк, «Древо ночи» — отцу и матери, «Завтрак у Тиффани» — любовнику Джеку Данфи. Больше того, мне кажется, что Холли Голайтли, героиня «Завтрака», конгениально сыгранная Одри Хепбёрн в фильме Блейка Эдвардса, — это в большой мере сам Трумен Капоте. И хотя рассказ там ведется от лица начинающего писателя, в котором тоже угадываются черты автора, мне кажется, он мог бы сказать вслед за Флобером: «Холли — это я».

Самое поразительное, что в этой повести он не только оставил нам автохарактеристику, но и словно предсказал некоторые моменты своего будущего, связанного с историей работы над «Обыкновенным убийством».

Первое, что бросается в глаза, — сюжетная линия, касающаяся посещений Холли в тюрьме Синг Синг мафиозо-наркоторговца Салли Томато. Думал ли тогда Капоте, что ему тоже придется навещать в тюрьме преступников и вести с ними долгие беседы? Или, может быть, именно эта интрига «Завтрака» натолкнула его на мысль взяться за репортажную книгу о зверском убийстве семьи Клаттеров в провинциальном канзасском городке? Прочитав об этом преступлении в газете, он позвонил своему редактору в журнал «Нью-йоркер» и попросил командировать его в Канзас.

Один из постоянных мотивов «Завтрака» — мотив клетки. Автор (его имя, кстати, остается не названным, правда, в финале Холли пару раз называет его Бастером, но это ничего не значит — имена она могла раздавать по собственному усмотрению, во всяком случае, раньше называла его именем своего брата — Фред) упоминает, что они с Холли часто гуляли в Центральном парке, всегда держась подальше от зоосада, потому что Холли не могла никого видеть в клетке. В то же время Рассказчику приглянулась очень красивая клетка в витрине дорогого магазина, и он получил ее в подарок от Холли с условием, что никогда в нее никого не посадит. А первая встреча Капоте с одним из убийц — Перри Смитом происходит как раз у его «клетки» — камеры предварительного заключения, через решетку которой Капоте смотрит на Перри.

И, наконец, эпизод с котом (зверь тоже не имел имени, ибо его владелица Холли считала, что не имеет права дать ему имя, потому что они оба «независимы»). В финале повести Холли перед отлетом в Бразилию берет кота с собой в лимузин и по дороге, внезапно выскочив из машины, оставляет его на мусорной свалке, где «много крыс». Потом, правда, возвращается, чтобы найти кота, но не находит и берет с Рассказчика слово его отыскать. Пораженный ее неожиданной жестокостью, тот бросает ей в лицо: «Ну ты и стерва!» Случится так, что сам Капоте выбросит из своей жизни привязавшегося к нему Перри Смита, даже обманет и предаст его перед лицом смерти. Остается только гадать, что говорил он при этом сам себе, оставшись один...[1]

Филип Сеймур Хоффман, который сыграл множество замечательных, но эпизодических ролей в не менее замечательных фильмах — «Магнолия», «Ночи буги», «Счастье», «Талантливый мистер Рипли», — виртуозно изобразив преображение Трумена Капоте, шагнул в класс звезд первой величины. Картина получила пять номинаций на «Оскар» и совершенно справедливо удостоилась одного — за лучшую мужскую роль. Без этой роли фильма просто нет, именно она его и делает, и как бывает «театр одного актера», так и тут мы встречаемся с «фильмом одного актера».

Справедливости ради надо сказать, что Хоффман чуть-чуть наигрывает в красках, изображая своего персонажа. Что ж, он впервые получил главную роль, к тому же в фильме выступил и как продюсер, так что ему и карты в руки. Тем

[1] Можно было бы упомянуть еще один мотив книги — верность самому себе, сформулированный героиней: «Я хотела бы быть той же Холли Голайтли, когда окажусь у Тиффани». Самому писателю не удалось остаться прежним, когда он, фигурально выражаясь, «оказался у Тиффани», то есть получил за свою книгу огромную славу и громадные деньги. И это стало его трагедией.

более что Трумен Капоте и вправду был фигурой живописной — кстати, его подруга Харпер Ли вывела Капоте в своем романе «Убить пересмешника» в образе голубоглазого мальчика Дилла, который был «какой-то чудной». (А мои коллеги после просмотра называли имена некоторых ярких наших медийных лиц, которых актер им напомнил в этой роли.) Тонкий высокий голос с причудливыми интонациями, суетливые движения рук, кокетливо отставленный мизинец руки, держащей стакан с виски или чашку кофе, привычка жеманно округлять губы при смехе. Внешние детали иллюстрируют суть характера. Желание всегда быть в центре внимания. Самолюбование — Капоте шокирует полицейских заштатного Холкома, при первой встрече зачем-то демонстрируя им свой шикарный длинный шарф. Явившись на место событий в претенциозном светло-бежевом кашемировом пальто до пят, он по совету своей спутницы Харпер Ли (Кэтрин Кинер), переодевается в другое тоже дорогое, но строгое черное и короткое, дурашливо повернувшись перед ней, подняв фалды. Словом — полный набор нью-йоркского богемного щеголя, не скрывавшего своей сексуальной ориентации даже в те довольно пуританские (по сравнению с нынешними) годы.

Трудно было бы столкнуть более непохожих друг на друга людей, чем этот избалованный славой писатель, сыплющий именами близко знакомых ему знаменитостей вроде Хамфри Богарта или Джона Хьюстона, и убийца, выросший в беспросветной бедности, сирота, в детстве оставленный матерью. И вот этот благополучный писатель, поначалу принявшийся за свое расследование с беспристрастием и любопытством антрополога, встретившегося с редкостным человечьим экземпляром, понимает, что на самом-то деле встретился чуть ли не с альтер эго. Или с братом. Как он потом сказал Харпер Ли: «Как будто мы с Перри выросли в одном доме. И однажды я вышел из него через парадную дверь, а он через заднюю». Трумену посчастливилось; после того как родители разошлись, а мать бросила его, мальчика взяла к себе в Алабаму тетка, и относилась она к нему со всей нежностью, так хорошо описанной в «Луговой арфе». Перри же пришлось скитаться по приютам; его брат и сестра покончили жизнь самоубийством. (К другой его сестре Трумен съездил и выяснил, что они не виделись с братом много лет.) К тому же Трумен был белый, а Перри наполовину индеец-чероки, что опять же в послевоенные годы жизнь не облегчало. Когда мать Трумена (в свое время королева красоты Нового Орлеана) вторично вышла замуж за успешного бизнесмена, его взяли в семью, которая переехала в Нью-Йорк. С тех пор Трумен Стрекфус Персонс стал Труменом Капоте, учился в частных школах, поступил в колледж, в 1946 году стал лауреатом премии О'Генри... А тем временем Перри понапрасну мыкался в поисках работы, познакомился с Диком Хикоком, позднее склонившим его к убийству.

Как и в жизни, в фильме свои беседы с Перри (Клифтон Коллинз-мл.) Капоте не записывал на магнитофон — вечером делал наброски по памяти, поэтому беседы эти были доверительными. А взаимные чувства становились все более интимными. Это выражалось не словами — взглядом, жестом. Перри настолько поверил в дружеское расположение Капоте, что отдал ему свои дневники, старые письма, фотографии. Когда Перри заболел, Трумен принес в камеру свое любимое детское питание в баночке и кормил его с ложечки, ласково прикладывая ее к запекшимся губам.

Но писатель боролся в нем с человеком, к тому же влюбленным (хотя эта линия в фильме скорее угадывается, чем прорисовывается). Потому что Перри для него только во-вторых нежная привязанность, а во-первых — «золотая жила», как он откровенно признается Харпер Ли. Капоте видел в Перри жертву обстоятельств, писателя не могла не трогать его поэтичность — парень не только вел дневник, но и очень неплохо рисовал. К тому же он был нездоров, его мучили боли в ногах (последствие мотоциклетной аварии) — он горстями глотал аспирин; это вызывало сочувствие. Перри с его застенчивым взглядом хотел быть любимым и стеснялся своей хромоты; Трумена обуревало страстное желание быть любимым всеми, и он стеснялся своего маленько-

го роста. Да, Капоте очень остро ощущал свою связь с Перри — отчасти из-за сходства в судьбах, отчасти из-за любовного чувства, но еще и в силу близости писателя и преступника, поскольку и тот и другой преступают определенные границы — один в творчестве (теперь вот создавая новый жанр), другой в общественном установлении, в божьем законе.

И, несмотря на эту близость, это сочувствие и любовь, Капоте — простой смертный отступает под натиском Капоте-писателя. Писателю нужны были подробности преступления, детали, которые потрясут читателя. Перри же упрямился, он готов был говорить о чем угодно, только не о том роковом дне, не о том, как свершилось преступление. Скорее всего потому, что боялся разочаровать своего друга. А без этих ударных сведений писатель не мог закончить книгу, которая должна была открыть совершенно новое направление в литературе — нонфикшн. И Капоте пошел на шантаж — так поступают поссорившиеся любовники, отлучая возлюбленного от себя. Он грозит Перри тем, что никогда больше не придет. Перри пытается перевести разговор на другое: «А правда, что вы знакомы с Элизабет Тейлор?» «Я знаком со многими знаменитостями, и они приглашают меня в Грецию, в Марокко, а я вот тут с тобой сижу... Но если я уйду отсюда, не поняв тебя, — вкрадчиво и почти искренне говорит он, — мир увидит в тебе чудовище. — И заканчивает едва слышно, словно признаваясь в любви: — А я этого не хочу».

Судя по деталям, Капоте был из тех, кто в гомоэротических союзах играл подчиненную роль. Теперь же он чувствует себя сильнее, значительнее Перри и наслаждается впервые доставшейся ему властью. Он дожимает Перри, обольщая и угрожая, заставляя сдаться. Беннет Миллер очень бегло проиллюстрировал его рассказ, и жуткие кадры расстрела в упор в картине были заменены фотографиями будущих жертв, висевшими в доме Клаттеров — почти так же, как в свое время это сделал Ричард Брукс в экранизации книги «Обыкновенное убийство». Вряд ли из сочувствия к преступнику, а потому что не на этом сфокусирован замысел.

Писатель победил, вот в чем дело. Но в этом поединке с самим собой сломался не только человек. В сущности, открывая новый литературный жанр, Капоте в то же время перестает быть писателем, перерождаясь в журналиста нового типа, демонстрируя, какой ценой добывается репортажная правда и как можно на ней зарабатывать. Сегодня это искусство обратить предмет сообщения себе на пользу превратилось в азы профессии и уже ни у кого не вызывает моральной оскомины. В этом-то и состоит ироническая актуальность этой истории полувековой давности. Капоте трижды — по классической схеме — предает Перри. Он обещает нанять приговоренным к смертной казни хорошего адвоката — и не делает этого. Он говорит, что понятия не имеет о том, как назвать будущую книгу о них, — и обманывает, потому что название давно готово. (Перри узнает об этом из газет, и название это для него, как удар в сердце, — In Cold Blood — «Хладнокровно».) Он, наконец, отказывается поговорить с Перри по телефону, когда тому разрешают сделать последний перед казнью звонок, и не отвечает на его молящую телеграмму, подписанную «Ваш друг (?)». Эту телеграмму зачитывает Трумену его любовник Джек (Брюс Гринвуд), уговаривая ответить на звонок. А тот словно парализован, он боится разговора и последнего свидания, ведь ему пришлось бы отвечать на некоторые вопросы, которые сверлят его самого, о которых он хотел бы забыть.

В последние месяцы перед казнью Трумен отдалился и от Джека, и от подруги детства Харпер Ли, холодно-официально поздравив ее на презентации «Убить пересмешника». Вскоре он расстанется с Джеком навсегда, а с Харпер Ли просто перестанет разговаривать на много лет. Он как будто перешел невидимую черту, превращаясь из светского персонажа в отшельника, которому суждено будет умереть не то от алкоголя (по версии финальных титров), не то от передозировки (по другим версиям). Отношения с подругой и любовником осложнялись их неприятными для Трумена подозрениями в том, что он откровенно использует Перри, а со стороны Джека — еще

и ревностью. Присутствовать на казни заставляет Трумена не желание разделить с «другом (?)» последние минуты, а любопытство писателя, которому нужно поставить последнюю точку в своей книге. Он сам себе не смеет признаться в том, что повел себя подло, что подсознательно желал того, чтобы узники были казнены, — без такого эффектного финала книга почти бессмысленна! Но подруга детства, проницательная Харпер Ли, наблюдавшая все перипетии этого предприятия, занявшего несколько лет, беспощадна в своей резолюции. «Я ничего не мог сделать, чтобы спасти их», — лицемерно оправдывался он. «Может быть, и так, — отвечала она, — но дело в том, что ты этого и не хотел».

Весельчак Трумен Капоте, вальяжно развалившийся на диване пульмановского вагона, в котором осенью 1959 года впервые ехал в Холком, и тот опустошенный, онемевший Трумен Капоте, который в последний раз возвращался из Канзаса, — два разных человека. Грохот люка, разверзшегося под ногами повешенных, навсегда оглушил его. Фильм завершается кадром, где Капоте в напряженной позе, невидящим глазами глядя в вагонное окно, нежно прижимает к груди дневник Перри с выведенными на обложке датами — 1959—60—61, разделившими жизнь знаменитого писателя на две разные части. И еще одна рифма, неразрывно соединившая в фильме писателя и преступника. В ту первую поездку, дав щедрые чаевые проводнику, Трумен получил в ответ горячее признание в любви и не упустил случая покрасоваться перед Харпер Ли. Но прямая подруга окатила его ушатом холодной воды: «Ты эту любовь только что купил!» А Перри перед казнью, согласно процедуре, спросили, что передать его близким. «Скажите, чтобы они меня любили», — ответил он. Оба они жаждали любви, но, может быть, единственная бескорыстная любовь родилась в жизни обоих благодаря кровавому преступлению и потребовала за себя неимоверной цены.

P.S. Перри Смит и Ричард Хикок рассчитывали найти в доме Клаттеров десять тысяч, а нашли меньше полусотни долларов. Трумен Капоте получил за «Обыкновенное убийство» около двух миллионов.

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Цвета большого города

Еще на титрах под скорбные слова о том, что в Лос-Анджелесе людям страшно не хватает столкновений, в которых можно почувствовать друг друга, начинается разборка свеженького ДТП. Основные вопросы человечества решаются тут (как и везде, впрочем) просто. Кто виноват? Да она сама виновата! Что делать? Ничего, сейчас приедет полиция и разберется. Но чернокожий полицейский (Дон Чидл), задумчиво разглядывая место аварии, проезжает мимо. У него другие заботы на этом шоссе. Что у нас тут? Как обычно, труп. Действительно, на обочине лежит нечто, недавно бывшее человеком. Взгляд полицейского Грэма становится еще более задумчивым.

После незаметной надписи «Вчера» начинается обычная мозаика городских происшествий. Двое, молодая женщина и немолодой мужчина (Марина Сиртис и Шаун Тауб), которых у нас отнесли бы к «лицам кавказской национальности», покупают револьвер. Продавец в ярости: он называет покупателя Усамой бен Ладеном и явно нарывается на проверку оружия не отходя от кассы. Однако этому револьверу, как чеховскому ружью, придется подождать некоторое время. В фильме несколько подобных «ружей». Это и черный джип, который двое черных парней (Ларенц Тэйт и Людакрис), размахивая оружием, отбирают прямо на полной народу улице у белого прокурора-раззявы (Брендан Фрейзер), обремененного на редкость истеричной ксенофобкой женой (Сандра Буллок). Это и точно такой же черный джип, который с азартом тормознет белый полицейский-расист (Мэтт Диллон), чтобы поизмываться над черным телережиссером (Терренс Хауард) и его не менее истеричной, чем прокурорская, женой (Тэнди Ньютон). Это и пистолет,

«Столкновение» *(Crash)*
Авторы сценария **Пол Хэггис, Роберто Мореско**
Режиссер **Пол Хэггис**
Операторы **Дана Гонсалес, Джеймс Мьюро**
Художник **Лоренс Беннетт**
Композитор **Марк Ишем**
В ролях: **Дон Чидл, Сандра Буллок, Мэтт Диллон, Райан Филлипп, Тэнди Ньютон, Брендан Фрейзер и другие**
Bull's Eye Entertainment, DEJ Productions, Marris Company
США
2004

с которым идут на дело те двое черных угонщиков, — ему не даст стать орудием убийства вконец измотанный расовой проблематикой, вторгающейся даже на съемочную площадку, разбоем на дорогах и произволом полицейских тот самый телережиссер. Это и мирно дремлющий до поры до времени пистолет молодого напарника (Райан Филлипп) того самого полицейского-расиста. В какой-то момент славный, мучимый нравственным несовершенством мира юный страж порядка с нелепого перепугу выстрелит в подсевшего к нему в машину чернокожего хичхайкера, который окажется не только одним из раздолбаев-угонщиков, но и братом черного копа из убойного отдела, задумчиво разглядывавшего труп в придорожной канаве. Стоит ли добавлять, что это труп того самого младшего брата, за которым не усмотрел брат старший, хотя мать-старушка-инвалид об этом просила.

Истории, в которых общий сюжет складывается из цепочки маленьких эпизодов, очень коварны: лица и события мельтешат и зритель быстро теряет к ним интерес. Есть, конечно, отменные образцы жанра — короткий монтаж Роберта Олтмена, «Магнолия» Пола Томаса Андерсона и «Сука-любовь» Алехандро Гонсалеса Иньярриту. Нежданно-негаданно увенчанное «Оскаром» как лучший фильм года, «Столкновение», конечно, до этих образцов недотягивает, хотя и тянется изо всех сил. И именно это «изо всех сил» превращает картину не только в пародию на жанр, но и в набор публицистических банальностей. Пол Хэггис, признанный мастер телевизионного «мыла» всех сортов, отмеченный призами, писавший сценарии для сериалов «Город», «Уокер, техасский рейнджер» и «Законы Лос-Анджелеса», номинированный на «Оскар» за «Малышку на миллион» и ангажированный Клинтом Иствудом еще на два фильма, создавая сценарий под свой режиссерский дебют в большом кинематографе, явно перемудрил. Он столкнул лбами не только разноплеменных жителей Лос-Анджелеса и заодно все значения английского слова crash, но и попытался выбить искру из столкновения двух противоположных по пафосу типов современного кино. Одно — ищет в житейских конфликтах общегуманитарную составляющую как способ преодоления тотального одиночества, право слово, изрядно преувеличивая стадный инстинкт жителей больших городов. Другое — представляет прямо противоположную и не менее утрированную картину мира, где все воюют против всех в этом злейшем из миров. В сущности, Хэггис снял мечту либерального кинокритика — лишенную стиля и эстетического вызова версию «Города грехов», где автор оспаривает им же самим выбранную жанровую схему криминального фильма лобовой правозащитной проблематикой. Поэтому сюжетообразующий достоевский вопрос «Кто я: тварь дрожащая или право имею?» превращается в утверждение, что каждая тварь дрожащая имеет гражданские права и нарушать их нехорошо. Кто бы спорил.

Постоянный стресс жителей большого города с развитой преступной инфраструктурой передан исключительно через черно-белые с примесью оливковости и желтизны расовые отношения. Разобраться в них без комментария местами трудно не только стороннему зрителю, но и самим героям фильма. Беспримесно черный коп не только работает, но и спит со своей напарницей латинского типа (Дженнифер Эспозито). И только в случайной ссоре узнает, что она не мексиканка, как он по наивности считал, а наполовину пуэрториканка, наполовину сальвадорка, хотя и приехала в Калифорнию действительно из Мексики. То же самое происходит с азиатами, которых все, и белые, и черные, называют китайцами, а они норовят оказаться корейцами, вьетнамцами или камбоджийцами. Мало того, в своей рецензии американский критик Роджер Эберт пишет удивительные вещи. Например, парочка угонщиков, по его мнению, выглядит как типичные студенты колледжа. А мне они кажутся столь же типичными беспредельщиками с рабочей окраины. Эберт отмечает, что коп-расист, хамски ощупывающий жену продюсера, считает ее белой — и в этом вся соль эпизода. Но я-то при взгляде на Тэнди Ньютон вижу явную мулатку, которую унижает белый коп. Тогда в чем же соль?

А соль в том, что все сюжеты, с нарезкой и шинковкой которых вышел явный перебор, переплетаются между собой, стремясь выйти к общему знаменателю расовой нетерпимости, что выглядит чисто журналистским насилием над естественным течением жизни. Получается, что у всех персонажей удалены другие чувства и проблемы, поэтому они только и делают, что носятся со своими национальными комплексами. И зрители должны непременно эмоционально в этом соучаствовать. Однако подверстанная для большей разноцветности история тишайшего, но на редкость придурковатого иранского эмигранта, которого все принимают за араба, а значит, обзывают террористом, только подчеркивает абсурдность этой идеи. Потому что орущий ему в лицо, что в Америке надо говорить по-английски, белый продавец неизвестной национальной принадлежности, в общем-то, прав. Если к вам приходит

«Столкновение»

купить пусть не оружие, а даже кило колбасы такой вот ободранный чел с безумными глазами, бормочущий что-то непонятное и раздраженно-гортанное, вообще неизвестно, чем может дело кончиться. И размышлять о его неотъемлемом праве на самобытность, соблюдение родных обычаев и языка никому просто не придет в голову.

Сценарный ход, закольцовывающий дурака иранца с таким же тишайшим и неразговорчивым слесарем-мексиканцем, которому все, включая иранца, приклеивают ярлык плохого парня из гетто, мог бы сработать. Но не в столь многофигурной композиции, где все линии сначала намеренно обрубаются на полуслове, а потом с усилием сплетаются в один клубок. Мексиканец — мастер по установке замков. Он по-английски предупреждает иранца о том, что в его лавчонке дверь кривая, поэтому замок и не закрывается. Безъязыкий иранец, зацикленный на том, что его все, принимая за араба, хотят обидеть и обдурить, дверь менять не хочет, но хочет, чтобы замок закрывался. Когда его магазинчик вскроют какие-то хулиганы, он схватит тот самый купленный в магазинном скандале револьвер и помчится требовать с ни в чем не повинного мексиканца деньги из кассы. А маленькая дочка мексиканца бросится к отцу на шею в момент выстрела. Но свершится чудо — пуля растворится в воздухе, не причинив вреда и оставив в недоумении всех участников сцены, а также и зрителей. Холостой выстрел? Все-таки, для того чтобы отрезвить дурака и примирить его с действительностью, пальба в такого же маленького человека, как и он сам, негодный сценарный ход. Раз уж он выбран, то сле-

довало бы трехпудовую мораль, следующую из необъяснимого чуда, подкрепить каким-то выяснением отношений — пусть хотя бы эти два персонажа фильма объяснились и поняли, в чем была ошибка восприятия. Иначе получается, что все участники несостоявшейся трагедии остались при своих заблуждениях, поэтому катарсис от спасения девочки выглядит ложной стилистической фигурой.

Мелодраматической фальшью отдают и прочие концовки. Копа-расиста, который трогательно ухаживает за больным отцом, весь фильм промаявшимся на унитазе, хамски отфутболивает врачиха-негритянка в поликлинике. В финале она и окажется той самой бабой-дурой, виновной в начальном ДТП. А сам нехороший коп самоотверженно спасет из перевернувшейся и готовой взорваться машины ту самую мулатку, которую несколько часов назад унизил личным досмотром. А истеричная жена прокурора, которую, как мистера Твистера, раздражают все нацменьшинства, свалится с лестницы и будет рыдать в объятиях домработницы-латиноамериканки, называя ее своей лучшей подругой. А один из оставшихся в живых угонщиков выпустит на волю из угнанного микроавтобуса толпу микроскопических камбоджийцев, невесть откуда нелегально ввезенных в Калифорнию, и даже даст им на дорогу сорок долларов. В какой из этих по-своему замечательных моментов следует испытать просветление — не знаю. Все мы в конце концов жертвы божьего произвола, сотворившего людей разными. И это большинство людей принимают как данность. Конечно, в жизни всегда есть место не только подлости, но и подвигу. Однако беспаспортные камбоджийцы наверняка пополнят мелкую уличную преступность в Лос-Анджелесе. Лично меня утешил только бесстрастный кореец, которого та парочка на угнанном джипе сбила на улице и долго решала, не стоит ли «китайца» переехать окончательно, чтобы не нажаловался, потом великодушно подбросила к входу приемного отделения больницы, а он, весь черный от ушибов, говорит примчавшейся жене: «Все хорошо, дорогая, я жив».

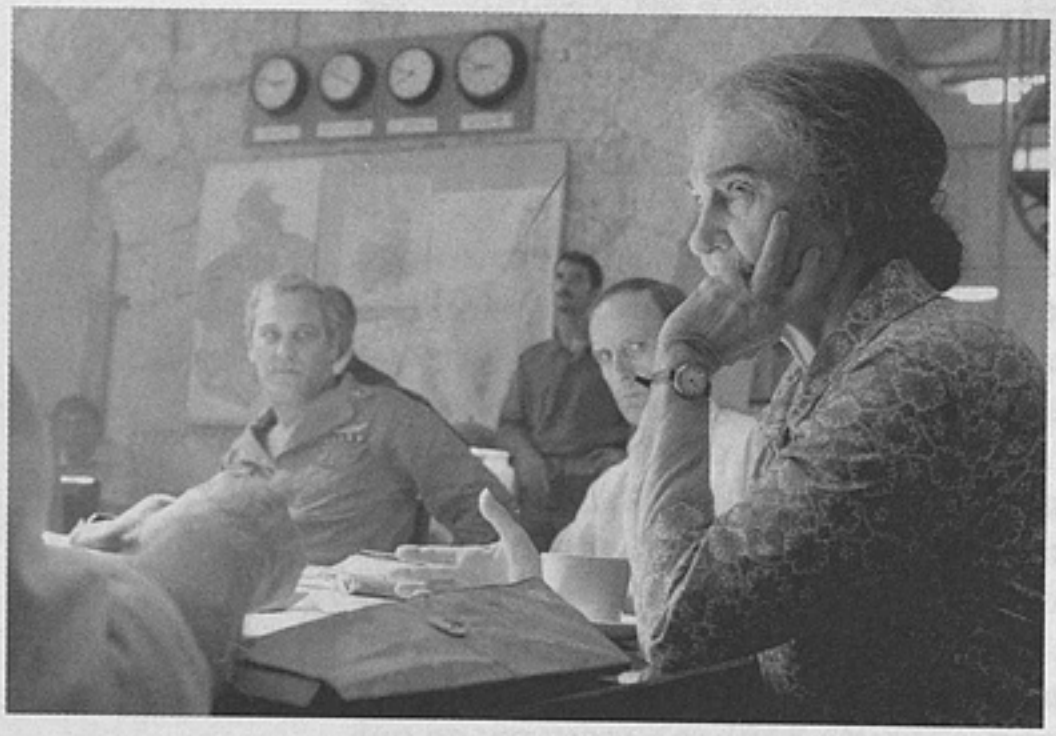
Впрочем, при всей топорности и громоздкости конструкции этого фильма, оставляет он хорошее впечатление. Не о многих картинах можно сказать, что они могут сделать человека лучше. В большинстве случаев это зависит от зрителя, а не от автора. Однако «Столкновение» именно тот вариант, когда автор очень постарался сделать так, чтобы даже самый черствый человек был в какой-то момент тронут тем, как это просто — быть хорошим.

НИНА ЦЫРКУН

Без комментариев

Стивен Спилберг поставил «Мюнхен» — фильм о событиях, произошедших в этом городе в 1972 году во время Олимпийских игр. Экстремистская палестинская группировка «Черный сентябрь» совершила теракт; в жестокой бойне погибли одиннадцать израильских спортсменов. Израильская спецслужба МОССАД решила провести акцию возмездия, получившую название «Операция «Гнев Господен» и ставшую одной из самых изощренных и агрессивных операций в истории мировых разведок.

Все ждали, какую позицию займет Спилберг. В этом заключалась особая интрига. Судя по «Списку Шиндлера», режиссер остро ощущает свою принадлежность к еврейскому народу, а ведь с годами человек все сильнее врастает в свой род. Стало быть, Спилберг скорее всего должен был выступить адвокатом МОССАД, оправдав и подчеркнув героизм его сотрудников, назначенных на выполнение миссии возмездия. (Согласно легенде, Спилберг еще в юности мечтал поставить кино о Джеймсе Бонде; в «Мюнхене» он снял сразу двух «Бондов» — Эрика Бану, недавнего претендента на роль агента 007, и Дэниела Крейга.) Поначалу Спилберг не отказал себе в иронии по отношению к собственной стране: именно благодушные американцы помогают террористической группе проникнуть за ограду олимпийской гостиницы, приняв явно подозрительных людей за подгулявших спортсменов. Однако положение голливудского бонзы и соображения политкорректности сильную критическую позицию исключали. В результате Спилберг выбрал третий путь: его персонажи-агенты берутся за дело не столько с искренним, сколько с наигранным энтузиазмом, натужно стараясь подбод-



«Мюнхен» ***(Munich)***
Авторы сценария **Тони Кушнер, Эрик Рот**
Режиссер **Стивен Спилберг**
Оператор **Януш Камински**
Художник **Джоанна Джонстон**
Композитор **Джон Уильямс**
В ролях: **Эрик Бана, Дэниел Крейг, Матье Кассовиц, Айэлет Цюрер, Джеффри Раш, Линн Коген, Мориц Бляйбтрой и другие**
Amblin Entertainment, Dream Works, Universal Pictures
США
2005

рить друг друга, а в ходе осуществления акции переживают психологический кризис, заставляющий их разувериться в правильности той задачи, на осуществление которой их послали.

Гений «семейного кино» на этот раз декларативно сделал фильм только для взрослых, получивший сертификацию R (ограниченный просмотр, только для лиц старше 18 лет) из-за сцен насилия, сексуальных сцен, обнаженки и нецензурных выражений. Спилберг подошел к делу со всей серьезностью; оно стало для него по-настоящему кровавым — не случайно брызги крови на стенах в эпизоде убийства спортсменов превращаются в зловещий багровый закат за стеклом иллюминатора самолета, в котором лидер группы мстителей Авнер летит на задание. В ходе осуществления акции возмездия убийцы и мстители, повязанные законом мести — кровь за кровь, — меняются местами, теперь к ним применимы одни и те же моральные претензии. А в сексуальных сценах Авнера неотступно преследуют видения убийств, доводя его почти до безумия, заставляя почувствовать себя в шкуре тех, на кого в этот раз идет охота. Некоторые эпизоды фильма инсценированы чуть ли не как в хоррорах студии «Трома» — в залитом кровью гостиничном номере после взрыва с потолка свисает оторванная рука...

Я практически закончила рецензию, когда зацепилась в Интернете за слова, которые постоянно вертелись у меня в голове: «Мюнхен» сделан так, чтобы не рассердить террористов». Я зашла на американский сайт Twitch и попала на форум, открывавшийся подробной статьей, чья аргументация показалась мне жесткой, но по-своему убедительной. Автор, скрывшийся за ником Barnyrubble, гораздо лучше меня осведомлен в обстоятельствах этой истории. А ниже следовали отклики на этот текст, представляющие разные точки зрения и на реальную историю, и на фильм, тоже показавшиеся мне чрезвычайно характерными. Спилберг не просчитался: зрители восприняли его «Мюнхен» очень серьезно. Словом, я решила, что вместо моей рецензии следует опубликовать сокращенный перевод этого обсуждения, датированного последними днями декабря 2005 года.

Н.Цыркун

Начиная съемки «Мюнхена» в июне 2004 года, Стивен Спилберг предполагал рассказать историю об агентах израильских спецслужб, которые выслеживали палестинских террористов, ответственных за убийство израильских спортсменов на Олимпийских играх в Мюнхене в 1972 году. Внезапно он остановил съемки и закрыл лавочку. Почему? Потому что в августе 2004 года должны были начаться летние Олимпийские игры и он побоялся раздразнить террористов. Об этом-то и получился в конце концов фильм. «Мюнхен» сделан так, чтобы не рассердить террористов. В мире Стивена Спилберга, если не преследовать террористов, наступит мир. В реальном мире, если их не преследовать, прольется еще больше крови.

Когда работа над фильмом только начиналась, известно было, что в его основу легла книга Джорджа Джонаса «Возмездие», которая вызвала резкие отзывы как агентов МОССАД, так и палестинцев, осведомленных о реальной подоплеке событий. И Спилберг заявил, что его фильм не будет опираться на эту книгу. Но раз так, почему он не убрал ее из титров? По крайней мере в одном случае он солгал.

Но это не единственная ложь, которую он вместе с откровенно антиизраильски настроенным сценаристом Тони Кушнером позволил себе в этой целлулоидной сказке.

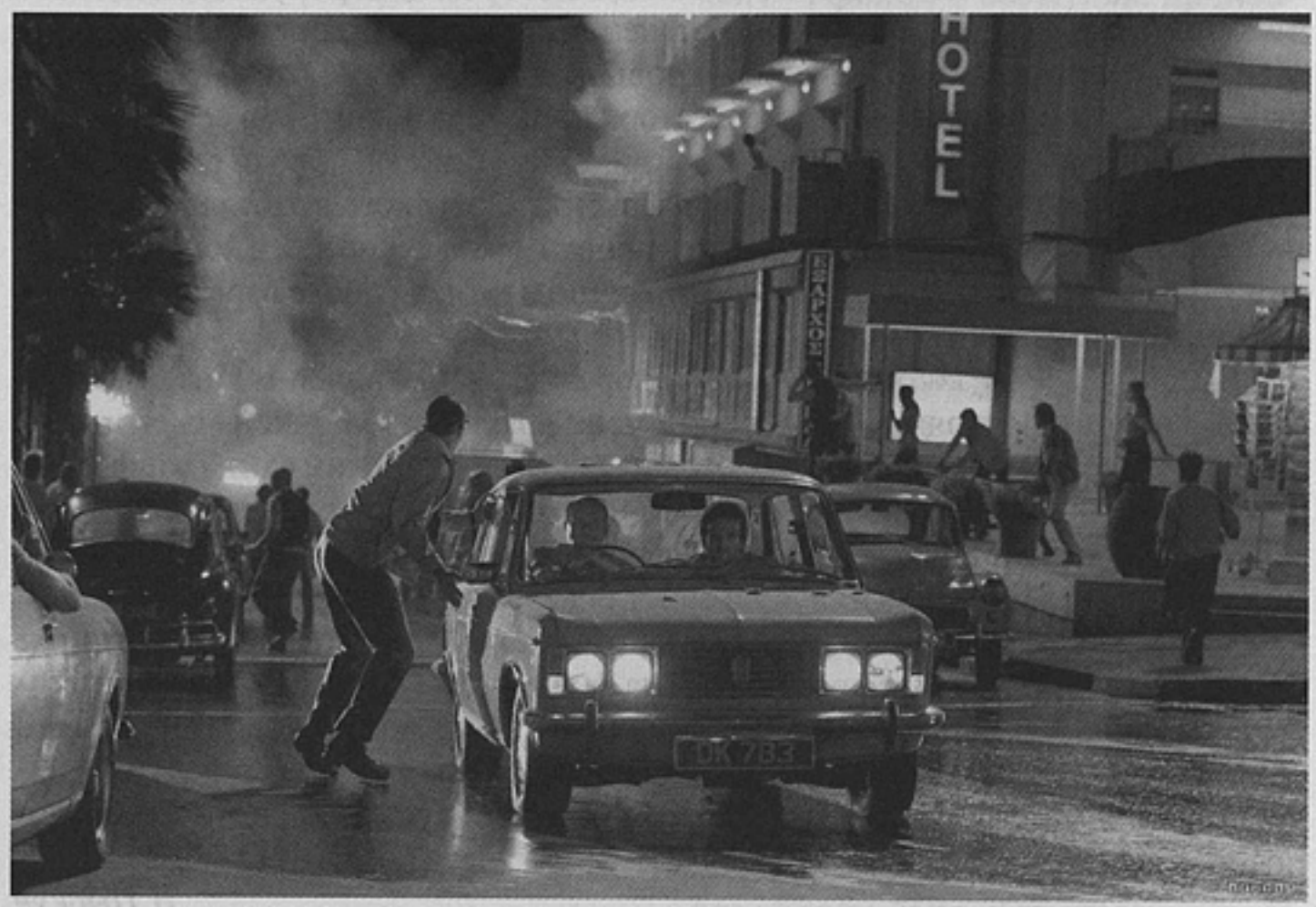
Голда Меир у Спилберга не уверена в том, следует ли наказывать террористов. Она колеблется и ищет себе извинений в принятии такого решения. Однако реальная Голда Меир твердо придерживалась своей позиции в требовании убить террористов.

У Спилберга палестинские террористы вступают в сговор с сотрудниками ЦРУ, которые платят им за то, чтобы они не трогали американских дипломатов. А реальные террористы в 1973 году насмерть забили в Судане двух

дипломатов США Клео Ноэля и Джорджа Кертиса Мура по личному распоряжению Ясира Арафата. (Жертвы были так зверски замучены, что потом невозможно было определить, кто из них был черный, а кто белый.)

Террористы у Спилберга имеют юных, чистеньких, играющих на фортепьяно дочерей, которым приходится терять отцов. Но он ни разу не показал их невинных жертв — осиротевших юных, чистеньких дочерей израильских атлетов.

Агенты МОССАД у Спилберга произносят хлесткие фразы типа «Единственная кровь, которая имеет для меня значение, — это еврейская кровь»



«Мюнхен»

и убивают невинных. На самом деле агенты МОССАД, охотившиеся за террористами, шли на огромные издержки, чтобы не пострадали невинные, и поэтому акция заняла так много лет, на нее тратили огромные деньги, и наказаны были все, кроме одного (Джамиль Аль-Гаши до сих пор скрывается в Сирии). Они убили только одного невинного человека, которого сочли террористом, — марокканского официанта в Норвегии, и за это сами получили тюремный срок, о чем ни слова не сказано у Спилберга.

У Спилберга агенты МОССАД сетуют на то, что в Израиле нет смертной казни, поэтому их действия противозаконны. В действительности в Израиле закон предусматривает смертную казнь для нацистских военных преступников, таких как Эйхман, и признает террористов тоже заслуживающими ее.

У Спилберга агенты льют слезы и чувствуют себя виноватыми за то, что им приходится выполнять эту акцию. Это мало похоже на реальных агентов, охотившихся за террористами. Они вовсе не были такими чувствительными метросексуалами, какими изобразили их режиссер и сценарист. И слава богу.

Агенты у Спилберга задаются вопросом, зачем уничтожать террористов, убивавших невинных людей, если их место займут другие. Следуя этой логике, можно спросить: зачем вообще нужна система наказаний? Ведь место попавших в тюрьму банковских грабителей займут новые. Так же, как растлители малолетних, насильники и террористы Аль-Каеды.

И вот еще одно, что вызвало мое отвращение к фильму. Неужто жизни погибших спортсменов столь малоценны, что сцены их убийства можно монтировать со сценами секса агента МОССАД с женой? Это кощунственно по отношению к невинным жертвам, Спилберг.

В эпизодах телетрансляции с места событий Спилберг показывает, как рыдают и в семьях немецких спортсменов, и в семьях террористов, будто они находятся на одной моральной платформе. Когда выясняется, что немецкие атлеты погибли, режиссер сводит эпизоды, где с телеэкрана произносятся имена погибших и где Голда Меир со своими генералами просматривает фотографии террористов, — тем самым он уравнивает палачей и их жертв.

Вот «послание» фильма: правило «око за око» не работает, следует позволить врагу вырвать оба глаза, перерезать горло и так до конца. Израиль попробовал пойти по пути Спилберга, и опыт страны показывает, что результат оказывается прямо противоположным тому, что ожидалось. Когда Израиль выиграл Шестидневную войну, когда он наказал палестинских террористов, когда он оккупировал Ливан и захватил Ясира Арафата в Бейруте, мир уважал Израиль, и исламский мир в том числе. Атаки террористов прекратились. Когда же Израиль проявляет слабость, подписывая бессмысленный договор в Осло, в одночасье выводя войска из Ливана и отдавая территорию Газы, мир начинает презирать Израиль, и палестинские террористы тоже. Тогда их атаки возобновляются с новой силой. За время, прошедшее после подписания пустых соглашений в Осло в 1993 году, от рук террористов погибло больше гражданского населения Израиля, чем за предыдущие двенадцать лет.

Стивен Спилберг заработал себе огромный политический капитал благодаря «Списку Шиндлера». «Мюнхен» стал его эпитафией.

Barnyrubble, 25 декабря, 11:59

Фильм потрясающий... Забудьте ваши политические взгляды и посмотрите его как исследование возмездия.

Fannyslacks

Обратите внимание на отсылку к гегелевской философии в сцене, где Авнер пытается выяснить некоторые имена у немецкой экстремистки. Философский смысл сценария Кушнера — конфликт общественного сознания с индивидуальным. Еще одна важная тема фильма — любовь и ее гуманизирующая функция, тоже соотносящаяся с философией Гегеля. «Мюнхен» надо рассматривать с философских позиций, а не с политических или идеологических, с точки зрения истории, детерминизма, диалектики, духовности...

Sandy Carson

В кризисные моменты жизни нации ее лучшие друзья могут стать ее критиками. Спилберг ощутил потребность поставить «Мюнхен». Этим фильмом он с драматической ноты начал широкий диалог, переводя то, что считалось необсуждаемым, в предмет дискуссии. Как триллер «Мюнхен» — эффективное средство воздействия. Как этический аргумент этот фильм цепляет и не отпускает от себя. Вопросы, которые он ставит, актуальны не только для Израиля, но для любой другой страны, которая считает, что следует поступиться своими ценностями, чтобы их защитить.

Jeffrey

Это фильм не о погибших спортсменах, а об убийцах, которые осуществляют возмездие. Сама бойня показана скороговоркой лишь как предыстория, которая стала причиной этого возмездия. В своей острой атаке на Спилберга Barnyrubble почему-то забывает, что Спилберг очень подробно показывает семейную жизнь лидера группы Авнера и его крошку дочь тоже. Именно Авнер, а не террористы — герой фильма. Он, израильтянин, показан как человек высоких моральных принципов, которые проходят проверку в акции. Это великое кино, и Спилбергу теперь надо поставить фильм о том, как спецслужбы выслеживают Усаму бен Ладена. И когда они его найдут, надеюсь, они убьют его.

Seniorpepe

Barnyrubble все время укоряет Спилберга и сожалеет об ангелоподобных израильтянах, якобы пытавшихся избежать лишней крови, чтобы не нанести вред невинным людям, как будто не было в Голливуде фильмов, подобных «Исходу» или «Брось большую тень», где палестино-израильский конфликт изображается в гротескной одномерной манере, где все палестинцы — террористы. Любой терроризм достоин осуждения. Однако редко вспоминают о государственном терроризме, который практикуется по всему миру с той же безжалостностью, с тем же варварством. Пару лет назад, преследуя террориста «Хамас» в Газе, израильтяне обнаружили его в жилом доме, где было много мужчин, женщин и детей. Да, они убили террориста очень аккуратно — бросив в этот дом бомбу и уничтожив кроме него еще около ста человек.

Терроризм — двустороннее шоссе в ад. Вот так-то, старина Барни.

Без подписи

Согласны мы с политикой фильма или нет, роли не играет. МОССАД, ЦРУ, Аль-Каеда и все прочие террористические организации или секретные службы будут делать свое дело. А вот за что надо аплодировать этому фильму, так это за то, что он открыл дискурсивное пространство, где люди могут говорить о политических, этических и психологических проблемах тех событий, о которых он рассказывает.

Кстати. Мне непонятна финальная сцена, где секс Авнера с женой связывается с уничтожением террористов. Может, это метафора, сравнивающая мужское сексуальное превосходство и психосексуальные мотивы насилия? Но что-то больно заумно для Спилберга.

Chris

Готов подписаться под каждым твоим словом, Barnyrubble. Я вышел из кинотеатра потрясенный. Спилбергу следует отказаться от проблемных фильмов и просто развлекать аудиторию, вместо того чтобы оскорблять историю и весь еврейский народ.

Hh

Вы заметили, что все проеврейские аргументы слишком эмоциональны? Я думаю, что весь этот гнев только подтверждает тот факт, что Спилберг попал в точку, а правда часто ранит, и довольно больно.

Quazimoto

Согласен, правда ранит. Этот фильм инспирирован (хоть не основан на ней) книгой «Возмездие», и он фокусируется на убийцах, а не на их жертвах. Палестинцы изображены как люди, имеющие семьи, потому что так и есть, и когда вы берете кого-то из них на мушку, должны понимать, что стреляете в человека, а не в монстра. Это и случилось с Авнером. Кстати, МОССАД опровергает тот факт, что эта акция имела место. Но можно ли им верить? Это великий фильм о том, что значит убивать, и финальный кадр с башнями-близнецами, еще стоящими в центре Нью-Йорка, это подтверждает. Именно принцип «око за око» обрушил эти здания.

Joe the jew

Перевод с английского Н.Цыркун

Одним ударом

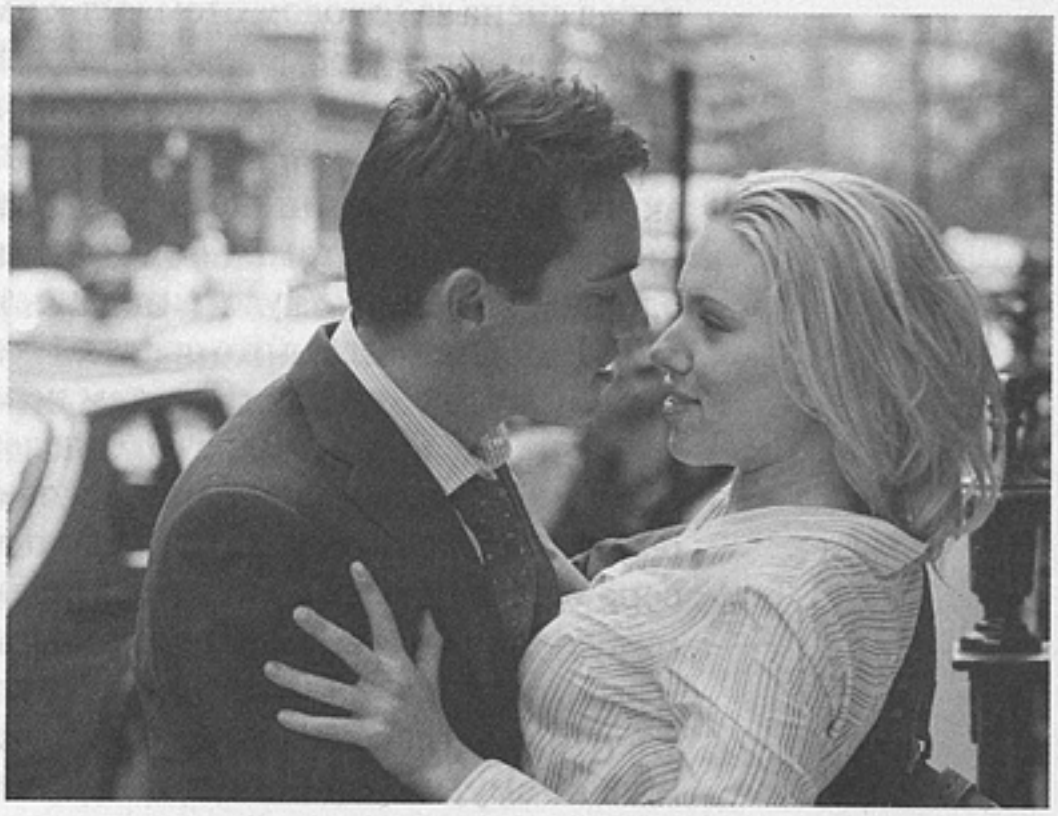
Удача никогда не отменит случая
Стефан Малларме

Исцарапанная пластинка. «Тайные слезы» из «Любовного напитка» Доницетти. Стоп-кадр: теннисный мяч завис в воздухе над сеткой. Это не божественное вмешательство. Скорее, визуальное воплощение символа веры, провозглашаемого в сей момент закадровым голосом: де, удача руководит всем, ничто иное не имеет значения.

Остановка игры — идеальный контрапункт для рождения героя. И вот он, со стороны кортов, вступает в «Матч-пойнт», последний фильм Вуди Аллена, или, если переводить дословно, — в ситуацию, когда исход партии можно решить одним ударом.

Вуди Аллен стремительно оформляет протагониста. Крис (Джонатан Рис Мейерс), оставив теннис, подрабатывает инструктором — малопочтенный удел для профессионала. Он старомоден, немногословен, застенчив. Рвется платить за всех и преклоняется перед успехом. Но пока довольствуется контрактом с теннисным клубом, квартирой по сходной цене и досугом с Достоевским. Среди первых клиентов — Том Хьюитт (Мэттью Гуд), тоже бывший завсегдатай кортов. Том вводит Криса в круг любителей оперы. Так, театрально, появляется следующая, впрочем, второстепенная фигура — сестра Тома и будущая жена Криса, Хлое (Эмили Мортимер). Наконец через Тома, оперу и Хлое в сюжет приходит Нола Райс (Скарлетт Йоханссон).

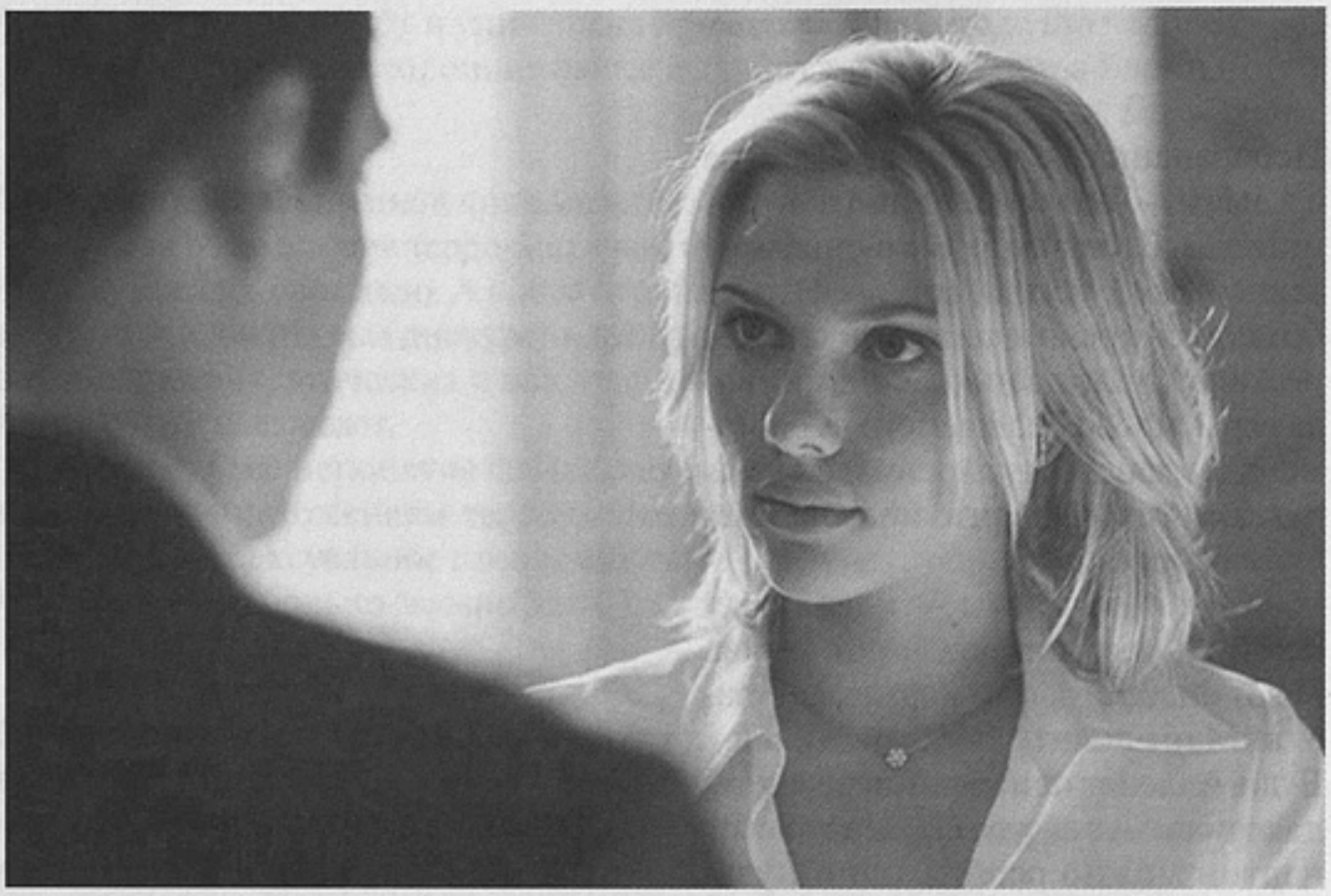
Странность и новизна этой ленты для Вуди Аллена начинается с того, что он сводит-сталкивает в центре сюжета двух неудачников-провинциалов. Точен эпизод в ресторане с заказом жареной курицы вместо



«Матч-пойнт» ***(Match Point)***
Автор сценария и режиссер **Вуди Аллен**
Оператор **Реми Адефаразин**
Художник **Джим Клэй**
В ролях: **Джонатан Рис Мейерс, Скарлетт Йоханссон, Мэттью Гуд, Эмили Мортимер и другие**
Magic Hour Media, Thema Production, Invicta Capital ltd.
BBC Films
Великобритания
2005

икры: Крис все время не попадает в общий тон. Ирландец, уставший от тенниса, единственного доступного ему ремесла, влюбляется в такую же «простолюдинку» Нолу Райс, несостоявшуюся актрису из Колорадо. Вера у них, судя по всему, одна — та, что постулирована в самом начале. Но боготворимый успех имеет разную цену; впрочем, об этом чуть позже.

На среднем плане — род Хьюиттов, их друзья. Верхушка делового мира. Поголовно сдержанны, в меру улыбчивы, очень ровное, если не сказать пресное, общество, тишь-гладь: разговоры подобны дурной повторяемости сериала или «фильма-карьеры», немного бизнеса, немного искусства. Даже групповая сцена за городом отсылает к импрессионистским пленэрам; масса света и все в белом, кроме, разумеется, Криса. Здесь не происходит и не должно происходить ничего экстраординарного. Даже явные признаки измены не настораживают Хлое. А если случается что-то действительно ужасное, то реакции не меняются ни на йоту, укладываясь в стандартную формулу сожаления. Такие себе потомки Лопахина, почти обретшие лоск Раневской и Гаева, однако обделенные чувствительностью бывших хозяев сада.



«Матч-пойнт»

На первый взгляд это среда из более ранних работ Аллена, его бесчисленных светских комедий. Есть тем не менее серьезное отличие.

Дуэт Нолы и Криса резко отделен от очерченного сценарием социального круга, причем по всем составляющим — в привычках, происхождении, реакциях, эмоциональности. Столь глубокого отчуждения в фильмах режиссера еще не было; словно его любимый средний класс внезапно утратил милую нервическую безалаберность, подвергшись немыслимому давлению и разогреву, сепарировался на две космически далекие фракции.

Иными словами, «Матч-пойнт» зеркален и гипертрофирован по отношению к тому, что привык делать Вуди Аллен. Даже местом действия является крайне неожиданный Лондон, антипод и Нью-Йорка, и Парижа — излюбленных мегаполисов, в декорациях которых состоялось множество экранных историй режиссера. Линеарный сюжет поглотил прежние кокетливые коллизии, флирт испепелен желанием, а непременный джаз начисто вытеснила опера в подчеркнуто старых записях.

И все же, несмотря на эту странную симметрию, эту череду преувеличений, родовые признаки стиля сохранены. Так, город не перестал быть соглядатаем и одновременно укрытием. Улицы, перекрестки, дома и подъезды потворствуют преступлению, срабатывают как ловушки. «В ненужном месте, в ненужное время» — еще одна из сторон удачи становится сквозным

кошмаром для героев Рис Мейерса и Йоханссон. То же с оперой. Она, подобно джазу, не только ритмизирует действие и воссоздает эффект остраняющих брехтовских зонгов там, где действует Крис (арии звучат в преддверии или во время очередной вспышки страстей), но еще и помогает конституировать драму.

В самом деле, зачем — при сохранившихся методах работы с материалом — апеллировать к радикально иному жанру? Ведь ту же историю можно было бы рассказать и в привычном духе манхэттенского анекдота. Действительно, до определенного момента и Нола, и Крис следуют *за* событиями, как и остальные персонажи, как и герои предыдущих картин Аллена. Соответственно, сюжетные линии определяет сцепление случайностей. Но после водораздела — вести о беременности Нолы (кстати, еще одна случайность) — ситуация обостряется предельно. Потому что Крис возобновляет игру. Рис Мейерс великолепно работает именно в эти, краеугольные минуты, принимая колоссальную психофизическую нагрузку; он держит линию неразличения, слияния с социальным и семейным кругом, чтобы в развязке дать своему герою взорваться, вырваться из него буквально с кровью — ради того, чтобы туда же и возвратиться.

Крис движется путем, предначертанным его верой в удачу, другое имя которой — Фатум, Рок, довлеющий над сюжетами оперных трагедий. Цепочка событий последней трети «Матч-пойнта» открыто указывает на еще один, литературный первоисточник. Однако в убийстве старухи, а потом и беременной Нолы, последующем появлении проницательного следователя и хрестоматийном сновидении, нет того, кто мог бы быть Раскольниковым. Коему, кстати, удача поначалу тоже благоволила.

Ибо все в «Матч-пойнте» руководствуются человеческим, слишком человеческим. Все, кроме Криса. Который — единственный — начинает поступать как персонаж заемного, тщательно воссозданного в жизни — и ценой чужой жизни — сюжета. Персонаж, решившийся стать автором. Даже в изобличающем сне, куда являются жертвы, Крис управляет ситуацией, непринужденно (ведь «его казуистика выточилась, как бритва») оправдываясь цитатой из Софокла.

Следовательно, не будет ни покаяния, ни провала. И последнюю улику истолкуют в пользу убийцы.

И все же, «Матч-пойнт» — типичнейший, совершенный фильм Вуди Аллена. Картина предельного авторского напряжения.

Доселе продуманная случайность выступала всего лишь вспомогательным средством для быстрейшей сборки фабулы, а ныне заняла вакансию провидения, и бросок костей заменил чудо. Посредников не осталось, и вещи, ранее сокрытые, а то и табуированные — попранные заповеди, смертные грехи и сама смерть, что раньше просвечивали сквозь рябь фамильных раздоров, — были явлены в этих затененных, прохладных и неуловимо опасных кадрах.

Когда-то Вуди Аллен беспокоился и хлопотал за всех. Теперь же предоставил разбираться каждому по одиночке, передоверил даже авторство, и этот жест полон сострадания. Надежд почти не осталось, но заезженный диск все звучит одним и тем же меланхолическим фрагментом. Тайные слезы. Играть так играть. Каждому — по его вере.

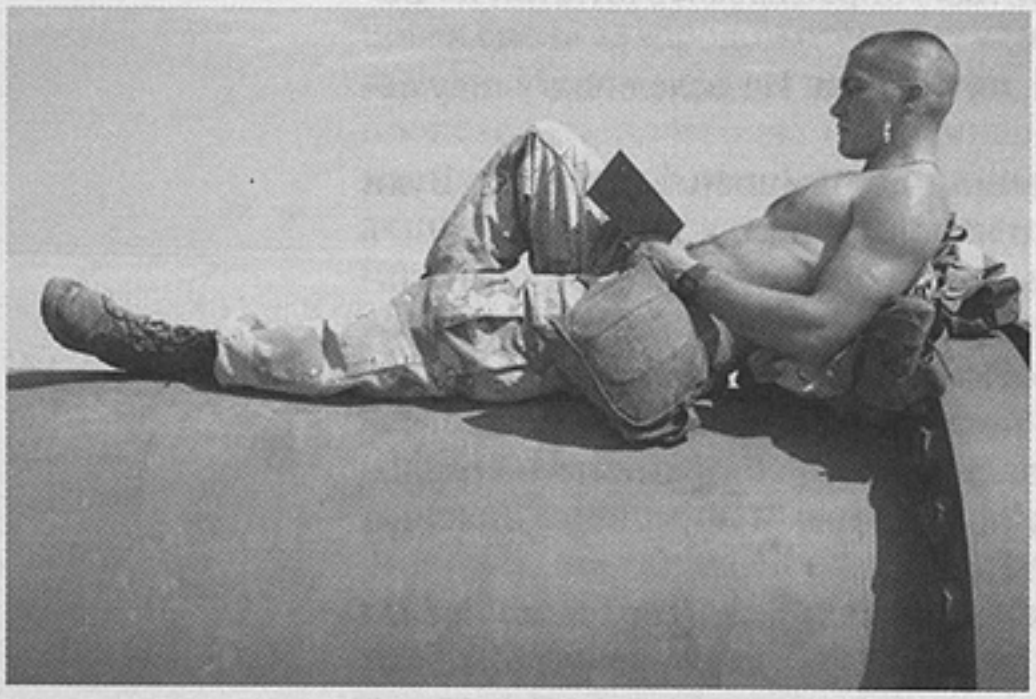
ВЛАДИМИР ГРОМОВ

Война по-американски

Накануне первой иракской войны молодой человек Энтони Своффорд записывается в морскую пехоту: то ли желает покрасоваться в униформе перед любимой девушкой, то ли рассчитывает послужить своей стране, то ли просто хочет попасть на передовую и кого-нибудь убить.

Впрочем, никакой войны он не видит. В основном все сводится к ползанию в грязи под пулеметными очередями, крикам строевых сержантов, грубым казарменным розыгрышам, расстроенным нервам и такому же расстроенному желудку. Прячась в туалетной кабинке, Своффорд читает «Постороннего» Камю, где герой, ослепленный солнцем, изнуренный — до потери рассудка — жарой и зноем, расстрелял араба — фактически на ровном месте.

Вроде бы судьба потакает желаниям Своффорда. Саддам Хусейн вторгается в Кувейт, и морская пехота отправляется на Ближний Восток. Но рядом с границей Ирака войны нет. Остается только ждать ее начала. Главное пока — не сойти с ума в пустыне, где вся служба заключается в охране нефтяных вышек арабских шейхов. Полгода спустя боевые действия докатываются до расположения героев. Вдалеке кто-то стреляет и что-то взрывается. Противника не видно. Его ищут в голой пустыне, где ничего нет, кроме горящих нефтяных фонтанов. Нефти становится так много, что она выпадает на головы черным липким дождем, а сухая песчаная земля под ногами превращается в непролазную черную жижу. По пути встречаются только сотни уничтоженных авиацией гражданских машин со сгоревшими останками людей. Дальше снова пустыня, снова нефть. Противник же стремительно отступает, и догнать его не удается. Однажды Своффорду выпадет воз-



«Морпехи» ***(Jarhead)***

По книге Энтони Своффорда

Автор сценария **Уильям Бройлс-младший**
Режиссер **Сэм Мендес**
Оператор **Роджер Дикинс**
Художник **Денис Гасснер**
Композитор **Томас Ньюмен**
В ролях: **Джейк Джилленхол, Питер Саргор, Джеми Фокс, Скотт Макдоналд**
Universal Pictures, Red Wagon Productions, Neal Street Productions, MP Kappa Productions
США
2005

можность увидеть в оптический прицел своего врага. Он готов будет нажать на курок. Но ему не дадут выстрелить. Война закончится слишком быстро. И он вернется домой, так никого и не убив. Стране послужить не удалось, а любимая девушка нашла себе другого. Своффорд напишет мемуары о том, что у него не получилось. По ним Сэм Мендес снимет фильм.

Хотя решение экранизировать их было рискованным. Все-таки здесь нет описания боевых действий, гибели товарищей, подвигов под пулями. Ничего того, что мы привыкли видеть в военном кино. Зато много армейских шуток «ниже пояса», разговоров о том, зачем вообще нужно было записываться в морскую пехоту и какой смысл сторожить чужую нефть. Плюс усталое напряжение, оттого что ничего не происходит. Странное кино подстать той войне. Однако смотреть его безусловно интересно. Не только потому, что «Морпехи» довольно смешной фильм, в котором все события подаются с иронией и юмором. И не потому, что в итоге он оказывается совсем не смешным, а скорее страшным. Главное, в картине делается первая попытка хоть как-то осмыслить то, что происходило в Ираке пятнадцать лет назад. Более того, можно догадаться о том, что происходит там сейчас. Откуда взялась вторая война после той, первой. Зачем американцам она вообще понадобилась.

Сэм Мендес сделал нашумевшую драму «Красота по-американски», потом мрачный гангстерский фильм «Проклятый путь» о временах Великой депрессии. Теперь вот полусатирические приключения солдата на войне. Мендес с холодным английским спокойствием, будто не фильмы снимает, а проводит цикл исследований об американцах, анализирует их духовную жизнь и историю. При этом он не относится к предмету исследований высокомерно или снисходительно: кто бы мог сказать, увидев ту же «Красоту по-американски», что ее снял англичанин? В то же время Мендес говорит о том, о чем сами американцы пока не догадываются или предпочитают умалчивать. Например, об их детской жажде совершить что-нибудь ужасное, а потом посмотреть, что из этого выйдет.

Лестер из «Красоты по-американски», даром что сорокалетний обыватель, ведет себя, как подросток, покуривая марихуану, работая продавцом в «Макдоналдсе» и мечтая о том, чтобы оказаться в постели с шестнадцатилетней одноклассницей своей дочери. Впрочем, когда он добивается девушки, судьба да и собственная порядочность берут верх и заставляют его отступить. У мальчика из «Проклятого пути» от рук гангстеров погибают мать и брат. Вместе со своим отцом, бывшим киллером, он готовится отомстить, но и здесь судьба распоряжается иначе. Мальчик никого не убивает и вовремя сходит с пути, который привел его семью к гибели.

Своффорд тоже, в общем, подросток. Его желание служить в армии продиктовано серостью мирной жизни и армейской романтикой. Однако, побывав на передовой, выучившись на снайпера, он так и остается невинным.

У Мендеса все американцы, в сущности, невинные и инфантильные тинейджеры. Стремясь навешать на себя побольше грехов, чтобы стать взрослыми, серьезными людьми, они рушат свой уютный быт, идут в гангстеры, развязывают войны. Но, как ни странно, судьба бережет их раз за разом, удерживая на пороге свершения самого страшного. Своффорд в этом смысле типичный американец.

Герои Мендеса читают классику вроде «Постороннего» и смотрят фильмы о войне. Один из ключевых и самых смешных эпизодов фильма — тот, где морским пехотинцам накануне отправки в Ирак устраивают показ «Апокалипсиса сегодня». На экране летят вертолеты, разнося из пулеметов вьетнамских крестьян, звучит «Полет валькирий», а пехотинцы страшно радуются, улюлюкают, подпевают Вагнеру и, возможно, представляют, что настоящая война так и выглядит. Уже в Ираке майор напутствует Своффорда на боевое задание словами: «Только не ведите себя, как Рэмбо. Без приказа не стрелять». Солдаты в костюмах химзащиты чувствуют себя персонажами «Звездных войн», а какой-то остроумец пишет на ведре с фекалиями: «Оставь надежду всяк сюда входящий».

Мендес открывает фильм со знаковой сцены сержантской муштры из «Цельнометаллического жилета» Кубрика. При желании в «Морпехах» можно отыскать еще немало цитат и аллюзий. Правда, сразу следует оговориться, что они привлечены не ради «постмодернистского» хулиганства. Для Мендеса существенно другое. Он стремится объяснить, что в глазах Своффорда, в глазах всей армии война — это нечто воображаемое, нечто канонизированное в мифологии. Морпехи видели войну в кино и поехали в Ирак, чтобы в него — кино — попасть. Для них военные действия вроде поражения противника и наведения порядка оказываются мероприятиями вполне мифологическими, но до определенного момента.

Самое удивительное, что реальность войны временами действительно похожа на фильмы о ней. Взрывы очень красочны, прекрасны истребители, пролетающие с безумной скоростью над головой, а черные горящие нефтяные фонтаны в белой пустыне выглядят крайне живописно. Однако есть на войне и нечто ужасное, что и пытается разглядеть Своффорд, всматриваясь в обгоревшие лица убитых. Морские пехотинцы будто не ожидали, что итогом их вторжения на Ближний Восток станет гибель мирного населения и какое-то дикое чувство неловкости от происходящего вокруг. Апофеоз военного кошмара — появление лошади, абсолютно черной из-за прошедшего нефтяного дождя. Неясно, откуда она взялась и куда убегает. Да и важно ли это? Своффорду остается попросить у нее прощения, хотя вряд ли он сам понимает, почему он извиняется. Война явно оказывается не тем, что парень видел в кино.

«Морпехи» — фильм в высшей степени злободневный, он имеет прямое отношение к событиям, происходящим сегодня в Ираке. Снимая, Мендес, конечно же, думал и о них. И его взгляд крайне любопытен.

У американцев была первая иракская война, которая далась им очень легко. Они выиграли, не успев сполна ощутить вкус победы, им не удалось побывать в окопах, потерять множество солдат убитыми и ранеными, посмотреть в лицо противнику. Нет, все сделали авиация и артиллерия. Однако потребность выйти один на один со смертью не прошла. И американцы получили вторую войну, где смогли испытать все, чего им так не хватало. Каков итог этого нового опыта? Какие выводы? Неясно. Последние фразы главного героя расплывчаты: «Я все еще представляю себя морским пехотинцем, идущим по пустыне».

Для нас появление этого фильма особенно знаменательно, учитывая недавний успех «9 роты». Ведь, в сущности, там была схожая тема — судьба нескольких солдат на современном фронте. По словам Федора Бондарчука, он не стремился к глобальным обобщениям о том, что творилось в Афганистане: его интересовали частные истории. Но пафос оказался вполне определенным: своим фильмом Бондарчук старается доказать, будто наше дело было правым и хоть мы и проиграли, но все равно победили. И вообще надо оправдать наше участие в той войне. Зрителям это понравилось. Мендес не стремится к выводам, он не восхваляет своих героев и не пытается оправдать их действия в Ираке.

Американцам «Морпехи» очень не понравились — холодный прием и немало обвинений. Лишнее доказательство того, что аудиторию задели за живое. Действительно, у США сейчас затяжной конфликт с Ираком — конца тому, что там творится, не видно. Американские зрители были бы счастливы, если бы им показали что-нибудь громогласное и прямолинейное в духе Спилберга, где сразу понятно, что хорошо, а что плохо. Мендес же дает комедию, да еще издевательскую. Он словно врач, который в ситуации, когда болезнь стремительно прогрессирует, сообщает пациенту, что нужно мыть руки перед едой, не то подхватишь инфекцию. У них в Ираке — тяжелая война, а он им про молодого человека, начитавшегося Камю.

Наверное, закончится вторая иракская кампания, про нее снимут массу «правильных» фильмов вроде нашей «9 роты», а затем все станет на свои места и мысли Мендеса будут восприняты. Ведь руки действительно надо мыть, а в армию не должны идти лишь из соображений, что в кого-то можно пострелять.

НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ

Педагогическая поэма

«Собака Павлова» — дебютная картина Кати Шагаловой — в нынешнем потоке блокбастеров, пафосных военных боевиков и гламурных сказок смотрится отчасти анахронизмом. Эта камерная «повесть о первой любви» напоминает одновременно и советские «школьные» фильмы, и перестроечное кино «про психов», ибо первая, чистая любовь разворачивается тут в интерьерах психушки.

Когда-то подобное было модно. Вспомним хотя бы «Опыт бреда любовного очарования» Валерия Огородникова — странный опус 1991 года, где натурально больные разыгрывали историю Ромео и Джульетты. Но тогда это был просто радикальный эксперимент на грани психиатрии и кинематографа, кино без внятной формы и содержания, обусловленное общим болезненным любопытством к безднам и столь же расхожим восприятием съехавшей с катушек реальности как большого дурдома. Времена чернушной истерики давным-давно канули в Лету, у нас теперь стабильность и крепкая вертикаль власти, но дебютантка 2005 года вновь помещает своих влюбленных в дурдом. Почему? Попробуем разобраться.

По части формы и содержания в «Собаке Павлова» все в порядке — они более чем традиционны. Это психологическое, реалистическое, гуманное такое кино про несчастных, больных и увечных, которые тоже любить умеют. Добротная, жизнеподобная картинка в серо-бело-коричнево-зеленых тонах. Зрелище не из радостных, но и не отвращает: жизнь... Радует внимание к деталям. Если в начале появляются трамваи, то они потом все время будут под сурдинку грохотать и позванивать, чтобы появиться в конце как метафора железного внешнего мира. Если нам сообщают, что в анамнезе ге-

«Собака Павлова»

Автор сценария и режиссер **Катя Шагалова**
Оператор **Евгений Синельников**
Художник **Маша Петрова**
Звукорежиссер **Василий Филатов**
В ролях: **Николай Иванов, Елена Лядова, Сергей Качанов, Елена Галибина, Мария Звонарева, Анжелика Неволина, Роман Хардиков, Рустэм Юскаев, Анна Рудь, Наталья Тетенова**
Студия «Рок» при участии продюсерской компании «Динго»
Россия
2005

роя — попытка суицида (он пытался повеситься, вернувшись из армии), то веревка, как ружье на стене, раз десять будет упомянута в диалогах, чтобы «выстрелить», то бишь сыграть роковую роль в кульминационной сцене. Если героиня схлопочет по лицу, то синяк нам будут ненавязчиво демонстрировать до тех пор, пока его по ходу действия не запудрят, и это «запудривание» станет знаком наметившегося примирения. Так же и шоколадные конфетки в зеленых фантиках, принесенная передачка-подачка, утешение для убогих. Их тут раздают направо-налево, пока не выясняется в разговоре, что шоколад вреден для маникюра, и девочка, только что мудро успокоившая холеную

«Собака Павлова»

директрису дурдома, которую бросил любовник, получает взамен советы, как стать настоящей женщиной. Конфетки и маникюр (роскошная шуба и нищее казенное пальто, подчеркнутая ухоженность и синяк на щеке и т.п.) этих героинь разделяют, алкоголь, напротив, объединяет. Обе выпивают тайком, только девочка Ксюша (Елена Лядова) выпрашивает водку у пролетариев, вечно квасящих за оградой, а у директрисы Ларисы Ивановны (Мария Звонарева) припасена для снятия стресса бутылочка виски в стенном шкафу. Алкоголь и в том, и в другом случае — лекарство от душевной боли и нелюбви, поскольку обе героини — жертвы одного и того же предавшего их мужчины: девочка — его дочь, директриса — отвергнутая любовница.

Еще одна жертва этого рокового злодея — заслуженный учитель Яков Ильич по фамилии Макаренко (Сергей Качанов), который страдает манией преследования, после того как некий Коля Васильев из 10 «Б» подсыпал ему в пищу крысиный яд. Нужно ли говорить, что Коля Васильев и есть тот самый жестокий отец героини и любовник Ларисы? Ксюшу Яков Ильич недолюбливает, не без оснований подозревая в ней родственную связь со своим мучителем. Ксюша в ответ издевается над учителем; особенно бесит ее красный мохеровый берет педагога — из тех, что носят провинциальные тетки предпенсионного возраста. Этот нелепый головной убор, как тазик для бритья вместо шлема, автоматически сообщает хрестоматийному образу «учителя-гуманиста» — берет, очки, интеллигентность, высокие рассуждения о благе труда — черты явного донкихотского безумия.

В общем, все тут продумано до мелочей, все не случайно: расстановка персонажей, туго натянутые между ними нити родственно-биографических связей, узнаваемые диалоги и мизансцены: «А ты, Ксюша, сейчас пойдешь мыть коридор!» — грозно нависает над героиней толстая воспитательница Светлана Сергеевна по кличке СС (Елена Галибина). «Ща...» — нагло ответствует Ксюша. Сколько раз видели мы на экране это столкновение тупой педагогической воли и подросткового бунта! Не случайны детали, каждая из которых стремится перерасти в метафору; не случайно много раз виденное совмещение в кадре почти документальных патологий и традиционной, психологической актерской игры... Короче говоря, весь фильм словно собран из знакомых знаковых элементов, только сложены они в новом, чуть смещенном порядке.

Начать с того, что санаторий для психбольных, показанный здесь, в отличие от множества психушек в мировом и отечественном кино отнюдь не репрессивное учреждение. Аминазин тут не колют, табуреткой по голове не бьют, к кровати никого не привязывают. Обстановка, конечно, убогая, но с элементами гуманизма: высокие потолки, резные антресоли с балясинами, в кабинете директора — дубовые панели и портрет Павлова, перед домом — круглый фонтан, украшенный гипсовой женской фигурой без рук и ног, красивый заснеженный парк, кованая ограда... Тут можно и домой позвонить, когда надо. И руку, если поранишь, сразу же перевяжут. И если кричишь по ночам, придут, успокоят. Больные день-деньской заняты трудотерапией на свежем воздухе, и бывает даже День открытых дверей. Здесь если и ударят, то разве в сердцах. Если и унизят, то по причине нервного срыва. Если вдруг сделают больно, то оттого лишь, что слишком мучительна собственная боль. Сознательно никто не хочет никому зла. Этакий «первый круг ада», «приют скорби», куда безжалостный поток современного бытия сметает безвредный, ненужный «мусор» — тех, кто по разным причинам не в силах самостоятельно справиться с жизнью (контейнер с крупной, перечеркнутой надписью «Мусор» не случайно маячит на первом плане в одном из начальных эпизодов картины).

Обитатели сего богоугодного заведения делятся на больных, полубольных и, в общем, здоровых, но сильно подраненных обстоятельствами.

У полубольных, как у Максима (Николай Иванов), сумеречные состояния перемежаются периодами полной вменяемости. Ксюша из категории здоровых: папа сунул ее сюда «по блату». Вся ее проблема лишь в том, что она слишком сильно напоминает папе бывшую жену, с которой у него не сложилось. Ну не может он видеть Ксюшу у себя в доме! Поэтому Ксюша прозябает в психушке под присмотром влюбленной Ларисы Ивановны.

Здоровые — это также и персонал: сама Лариса Ивановна, Светлана Сергеевна — мать Вовы-дебила, которая в меру своего «совкового» педагогического разумения командует контингентом и работает здесь, чтобы быть рядом с сыном.

«Нормальный» же мир за оградой парка представлен двумя персонажами. Ксюшин отец Николай Васильев (Рустэм Юскаев) — цветущий бизнесмен с холеной бородкой, который разъезжает на дорогой красной машине и обладает склонностью безжалостно избавляться от надоевших женщин. И Валерия (Анжелика Неволина), мать Максима, — безудержно молодящаяся вечная девочка, которая, пока сын был в армии, умудрилась выйти замуж за его одноклассника, живущего по соседству, объединила квартиры и сдала Максима в психушку, когда он, вернувшись, попытался повеситься в свежеотремонтированной ванной. Не сказать, чтобы эти родители были монстрами. Просто они успешные люди, а проблемные дети в их успешное существование никак не вписываются: стоит взвалить на себя этот крест, и все с таким трудом добытое персональное счастье разлетится к чертям.

А у детей между тем любовь. Вполне земная, физическая. Они трахаются, как собачки, то во дворе, то в беседке, то в раздевалке среди одинаковых казенных пальто. Ксюша — девка здоровая, полная неуправляемых бурлящих энергий, и ей явно не по себе оттого, что их с Максимом большое и светлое чувство обречено произрастать здесь, на «мусорной куче», в убогой психуш-

ке. И с любимым все время ссорится: «Ты шизофреник!» «А ты зато орешь по ночам». Она действительно кричит во сне — так прорывается скопившийся в душе ужас. Почти неузнаваемая Елена Лядова, в которой не осталось ничего от хитренькой и прагматичной официантки из фильма «Космос как предчувствие», виртуозно играет эти мгновенные превращения влюбленной девочки в отчаянную шалаву с тяжелым взглядом и вызывающими хамскими повадками, неожиданные молниеносные переходы от душевной чуткости к безудержному подростковому стремлению во что бы то ни стало «насолить» и «дать сдачи», когда уже никого не жалко и все позволено.

В общем, Ксюша — это проблема. И с ней нужно что-то решать. После того как она доводит СС до рукоприкладства, жестоко бросив ей: «Мать дебила», директриса Лариса ставит перед отцом девочки ультиматум: либо он забирает Ксюшу домой, либо она переводит ее в «Двадцатую». А там «вместо здрасьте — сразу табуреткой по голове».

Такое вот «воспитание чувств» — ранить другого, дабы выплеснуть собственное страдание, увидеть, что сделал невыносимо больно, почувствовать эту боль как свою, чуть не умереть от нее и как-то примириться с убогим существованием, в котором нет ничего хорошего, кроме сострадания и любви. Но если они есть, то жить все-таки можно...

В финале наступает День открытых дверей. Ксюша с Максимом выходят в город и радостные, счастливые, в одинаковых казенных пальто идут по улицам, по опасным трамвайным путям (трамваи, напомним, — метафора безжалостного внешнего мира). Любовь — нищая и прекрасная, надолго ли, нет ли, заглянувшая в мир, который в отчаянной гонке за «успешностью» и «престижностью» умудрился вымести всякую любовь и человечность на свалку.

Разделительная черта проведена в фильме не между здоровыми и больными, но между тем, что представляется нормой, и тем, что находится за ее пределами. В пространстве «нормального», как оно явлено в фильме, нет ни сострадания, ни любви. Внутри больничной ограды этой самой любви — пудов пять, не меньше. История Ксюши и Максима густо орнаментована «любовными» линиями других персонажей. Тут и материнская привязанность СС к сыну-дебилу. И тайные поцелуйчики на задворках между Вовой и по-детски неумело размалеванной Леночкой. И безнадежная любовь Ларисы к бессердечному бизнесмену. И отвергнутое сыновнее чувство Максима. И поруганная любовь Якова Ильича к ученикам... Все тут сталкиваются друг с другом, ранят намеренно или невзначай и тут же, опомнившись, бросаются зализывать раны. Боль, страдание и жестокость здесь, внутри, смешаны все-таки с человечностью. Вовне же господа, озабоченные лишь тем, чтобы изо всех сил бежать от дискомфорта, страданий, старения, призрака нищеты, теряют в этой изматывающей и безнадежной «беличьей» гонке самих себя. Вот и вся суть.

Можно, конечно же, возразить, что люди, чего-то в жизни добившиеся, гораздо менее склонны сдавать своих отпрысков в детдома и психушки, нежели маргиналы. Что все эти ламентации по поводу антигуманной сущности консьюмеристской цивилизации не более чем идеологический левый морок в духе газеты «Завтра», что жизнь есть жизнь, люди есть люди, и при любой погоде, при любом строе базовые человеческие ценности сохраняются. Однако фильм этот вовсе не о том, что происходит на самом деле. Он о том, что в голове, о том, как социум видит и воспринимает сам себя. Недаром режиссер оперирует традиционным набором стереотипов советского и перестроечного кино: педагог-гуманист с говорящей фамилией Макаренко, педагог-дрессировщик по кличке СС, беспризорные, бунтующие подростки, занятые собой родители... Все это элементы извечного жанра, именуемого «педагогической поэмой». А «педагогическая поэма» в нашем кино не столько рефлексия в связи с конкретными проблемами воспитания конкретных подростков, сколько проекция подсознательных страхов и чаяний общества, модель его радужных или апокалиптических представлений о собственном будущем и настоящем.

Так было всегда. И в 30-е годы, когда «педагогические поэмы» сводились к истории обтачивания лохматого, чумазого, асоциального индивида до иде-

альной гладкости винтика социалистического строительства. И в 60-е, когда «винтикам» пытались вернуть неповторимое человеческое лицо. И в 70-е, когда подсознательная тревога по поводу будущего сообщала острейший драматизм картинам, где педагоги-подвижники ценою немыслимых усилий пытались посеять в юных душах «разумное, доброе, вечное» в условиях стремительно деградирующего социума. И в середине 80-х, когда общественные основы рухнули и кино захлестнул панический ужас по поводу судеб подрастающего поколения...

Любопытно, что в сегодняшних, довольно редких, образцах этого жанра отсутствует извечная «воспитательная» коллизия, когда либо старшие приобщают младших к нормам цивилизации, либо младшие, наделенные руссоистской праведностью или повышенной восприимчивостью к «духу времени», учат старших, как правильно жить. В нынешних фильмах — яркий пример недавние «Игры мотыльков» Андрея Прошкина — и дети, и взрослые равно пребывают в растерянности, никто не в силах никого ничему научить, а спасает и тех и других лишь то, что существует вне времени как инстинкт, как неотменимое природное свойство человека, — любовь и иррациональная доброта.

В «Собаке Павлова» этот мотив облекается в предельно жесткую метафорическую конструкцию. При всей вроде бы частности этой истории, при всей старательности в обработке деталей и прочерчивании психологических коллизий, при всей актерской самоотдаче и выразительной лепке образов перед нами не попытка ухватить «жизнь как она есть», но воссоздание определенной ментальной схемы. Недаром, несмотря на обилие событий, столкновений, драм и микроконфликтов, исходная ситуация, предъявленная в картине, к финалу никак не меняется, никакого сюжетного развития в принципе нет.

«Собака Павлова» — фильм о том, что существующая ныне модель успешной социальной реализации — изо всех сил крутиться в поисках денег и с максимальным комфортом потреблять нажитое — не вмещает в себя главное, именно то, что позволяет человеку ощущать себя человеком. «Собака Павлова» — это не Ксюша, про которую Максим в сердцах говорит, что она может только «жрать, пить и трахаться»; Ксюша в условиях жестокого эксперимента демонстрирует все-таки, что главная потребность и условие выживания для человеческого существа — это любовь. Роль «собачек Павлова» навязана людям, коим предписано дружно вырабатывать «желудочный сок», то есть ощущать аппетит в ответ на бесчисленные раздражители общества потребления. Тут и собака свихнется, не то что человек.

И не стоит говорить в связи с этим, что утопические коллективные ценности, которыми мы жили в течение многих веков, выше и человечнее, нежели буржуазно-партикулярные. Просто у нас этот буржуазно-потребительский партикуляризм сознательно насаждается в некоем генетически усеченном, поистине «прокрустовом» виде — без представления об онтологическом достоинстве человека, без уважения к правам каждого, без возможности для индивидуума хоть как-то влиять на общую жизнь. Человек отчужден от хода реальности. Он как пассажир на трамвайной остановке: можно глядеть на трамвай снаружи и никуда не ехать — быть неудачником, маргиналом. Можно с боем, по головам залезть внутрь, не будучи уверенным, что тебя везут, куда ты хочешь и куда тебе надо.

Глубокий невроз, обусловленный несоответствием крайне убогих сегодняшних социальных фетишей и естественной природы человека, — вот диагноз, который ставит нынешнему состоянию общества этот «школьно-дебильный» фильм. Диагноз тяжелый. Конкретные формы лечения пока неизвестны.

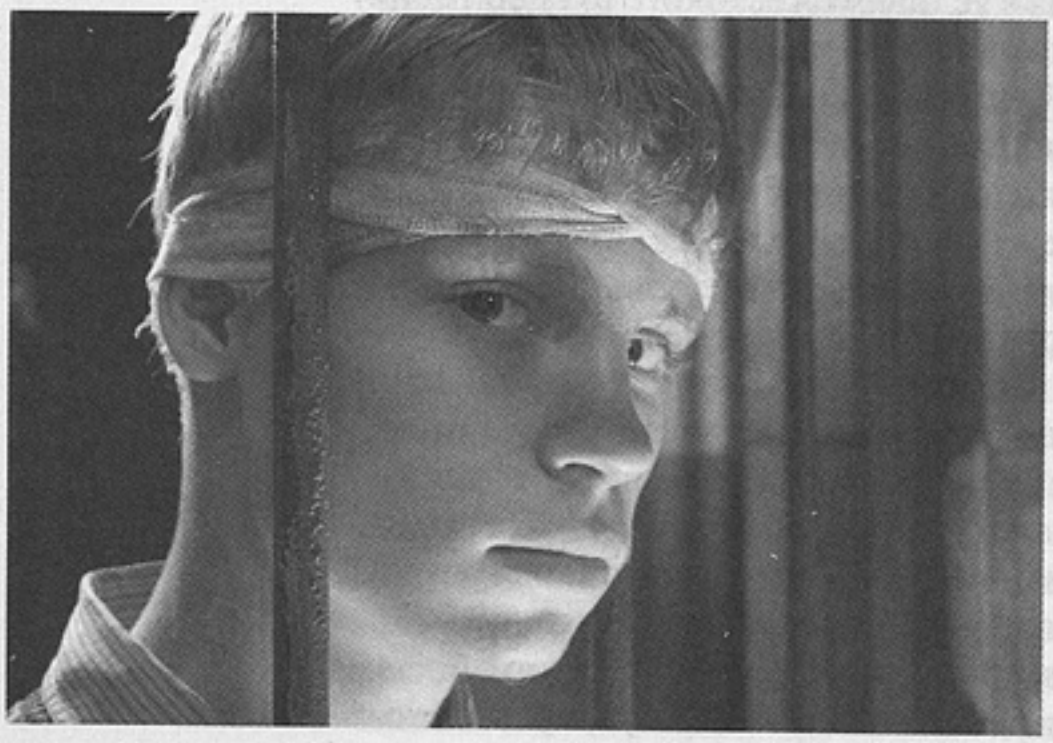
ЛИДИЯ КУЗЬМИНА

Сопротивление материала

Накануне премьеры интерес к драме «Сволочи» подогревали рекламой, настраивающей на кинематографический экстрим, а в слогане «Ни тоски, ни любви, ни жалости» откровенно звучала холодная жестокость.

Сюжет картины действительно не для слабонервных: речь идет о детях, которых во время войны принудительно готовили к выполнению смертельно опасных боевых заданий.

Есть ли у этого сюжета историческая подоплека — тема для дискуссий. По-видимому, он опирается только на один достоверный факт: в 1943 году в целях борьбы с растущим детским бандитизмом был издан указ, позволяющий приговаривать достигших одиннадцатилетнего возраста ребят к смертной казни за особо тяжкие преступления. Остальное документами не подтверждено, но правдоподобная версия предложена: малолеток, которым грозил смертный приговор, обучали в спецлагере в горах Казахстана и отправляли на практически невыполнимое задание. То есть под благовидным предлогом — проштрафившимся детям был дан шанс остаться в живых — на самом деле рассчитывали с пользой утилизировать ненужный человеческий материал. Известно, что в фашистской Германии подобные школы действовали. В СССР — как перед премьерой фильма официально заявило ФСБ — их не было. Но, по мнению авторов, если таких школ-лагерей и не было, то они могли быть.



«Сволочи»
Авторы сценария **Владимир Кунин, Александр Атанесян**
Режиссер **Александр Атанесян**
Оператор **Дмитрий Яшонков**
Художник **Максим Фесюн**
Композитор **Аркадий Укупник**
В ролях: **Андрей Панин, Андрей Краско, Александр Головин, Сергей Рыченков, Владимир Кашпур, Владимир Андреев и другие**
«Парадиз-Ритм»
Россия
2005

Агрессивная реклама создала образ не этого фильма. Вопреки ожиданиям «Сволочи» — не ужасающий триллер. В картине нет озлобленной стаи зверьков, нет их ожесточенного сопротивления государственной машине, нет морального изуверства и физических

пыток — только игрушечные страсти, псевдопсихологические конфликты и неправдоподобные детские подвиги, в самые напряженные моменты напоминающие если и не «Багси Мэлоун», то нечто вроде пародии на «взрослое» кино со Шварценеггером или Сталлоне — конечно, с поправкой на специфику материала.

...Малолетних преступников спешно готовят в сверхсекретном лагере, потом забрасывают за линию фронта, ставя задачу взорвать запасы горючего в самом, как говорится, логове врага. Задание выполнено, но в живых остались только двое. Через шестьдесят лет после Победы уцелевшие участники операции встречаются на месте событий.

Проблема в том, что авторы фильма так и не выбрали четкую модель ситуации и поведения героев. В начальных эпизодах зрителя явно настраивают на знакомство с отъявленными юными негодяями, миром детского криминала и его волчьих законов. Возвращенный из ссылки известный спортсмен подполковник Вишневецкий (Андрей Панин) с непроницаемым лицом так инструктирует штатных сотрудников школы: «Это не дети. Это воры, насильники и убийцы. Они не боятся ни бога, ни черта, ни даже советской власти. Каждый из них уже законченная сволочь». И добавляет: «Постарайтесь не поворачиваться к ним спиной. Потому что все, чему вы их научили, может обернуться против вас». После этой устрашающей наводки появляются сами «законченные сволочи»: обаятельный заводила Кот с внешностью пионера-героя и преданный ему милый Тяпа с круглым лицом и бархатными глазами под темными ресницами (их взяли с поличным при попытке ограбить магазин). С этого момента авторы резко меняют регистр — теперь будет отрабатываться тема «бедных, брошенных на произвол судьбы детей», которые в единстве со столь же пострадавшими от режима взрослыми возьмут на себя непосильную ношу — защищать родину.

Каждую жертву оплачет лирическая мелодия, а кинокамера при этом запечатлеет вершины заснеженных гор, настраивая на чувствительную ноту и вызывая жалость к загубленным детским душам. Нелепо гибнет мальчишка, который из желания пофорсить отстегнул страховочный трос во время тренировки и сорвался в пропасть; другой уходит из жизни по вине «авторитета», проигравшего пацана в карты.

Однако кроме этих душераздирающих иллюстраций зритель вправе ожидать нешуточного драматизма отношений — столкновения мужского авторитета с воровским. Но в лагере происходит что-то малообъяснимое; дети ведут себя так, будто у них начисто отбило память о преступном прошлом. В отличие от своего знаменитого тезки Антона Макаренко, который для доходчивости не побоялся использовать кулак, Вишневецкий в процессе обучения подростков тому, «как им половчее издохнуть», выглядит каким-то растерянным. Ну а те в свою очередь проявляют завидное послушание: мол, раз уж вы, товарищи начальники, такие беспомощные и у вас работа такая, ладно уж, дадим мы себя обучить и к немцу под конвоем отправить, а там и умереть сумеем...

В отсутствие четкости мотиваций зрителю остается не столько сочувствовать, сколько наблюдать за одетыми в стиле «гранж» столичными детьми, упражняющимися в актерском искусстве. А те ловко сплевывают, с детской старательностью удерживают на лице наглую маску «бугра», изображают выразительную гримасу «только тронь меня, падла». А еще мило напевают Вертинского, отвечающего в картине за «дух времени».

Даже взрослым опытным актерам без четко поставленной режиссером задачи трудно найти линию поведения. Андрей Панин вышел из положения, собрав своего героя из фрагментов ранее сыгранного: упертого спортсмена, ушлого алкоголика и киллера поневоле.

Главная проблема фильма, на мой взгляд, коренится в самом замысле. Великая Отечественная — та война, с которой «нельзя вернуться». За шестьдесят лет сменились не только поколения; теперь у нас другая страна и во многом другое прошлое. Похоже, единственное, что неприкосновенным

«Сволочи»

уцелело с советских времен, — это война и Победа. Никто существенно не пытается перетолковать эту часть истории, и кинематографисты — от Лебедева до Месхиева — собирают только новые факты, стремясь к полноте картины.

Соблазн использовать войну как антураж для жанровых моделей в голливудском понимании велик. Однако грозной, но абстрактной опасностью для героев современного экшна она становится нелегко — срабатывает генетическая память, по собственным правилам определяя цену подвига, смысл киноэксперимента и степень доверия к нему.

Александр Атанесян ищет секреты зрительской популярности — на это откровенно рассчитаны его предыдущие картины «24 часа» и «Летний дождь». В сценарии Владимира Кунина, по признанию режиссера, его привлекла остросюжетная канва. Сосредоточившись на ней, он сознательно предложил абстрагироваться от исторических реалий, считать войну «только фоном», а сам сюжет — хорошим наполнением для голливудского канона «десяток крепких парней попали в тяжелый переплет и выжили вопреки всему». Но сюжет, очевидно, с трудом поддавался чужому лекалу — оказалось, что не отрываются детские невзгоды от военной беды, от тяжести доставшейся стране Победы. В результате драматического противостояния режиссерской воли и материала получился странный гибрид «Скалолаза» с «Педагогической поэмой». Или, если угодно, — доказательство от обратного одной исторической данности: для нас это все еще война, с которой не вернуться.

24
k/c

ИСКУССТВО
КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на единственный в России ежемесячный журнал по искусству. Нас знают потому, что «Искусство кино» — это профессия и досуг, это новости кино и телевидения, статьи о новинках репертуара и интервью с мастерами современной культуры, увлекательные мемуары и сценарии, новейшая отечественная и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Телефон (095) 151-6751. Факс (095) 151-0272. E-mail: filmfilm@mtu-net.ru 125319, Москва, ул. Усиевича, дом 9

КОММЕНТАРИИ

Василий Перов.
«Рыболов».
1871

СЕМЕН ЭКШТУТ

Ловись, рыбка!

Сталинская эпоха сохранилась в исторической памяти как эпоха безусловного порядка. Все — от красноармейца до маршала, от рабочего до наркома, от пионера до члена ЦК — жили по суровым, но единым для всех законам, и горе тем, кто осмеливался эти законы нарушить. Однако это была лишь внешняя сторона, видимость, скрывающая от глаз подлинную сущность происходящего.

Власть настойчиво внедряла в сознание простых людей, «винтиков», мысль о том, что все они являются частями мощного государственного механизма. Чтобы это утверждение не казалось голословным, власть время от времени выборочно наказывала иных горе-руководителей, чьи проступки слишком уж явно нарушали границы дозволенного. А поводов для этого всегда было более чем достаточно. Различного рода банкеты, столь естественные после победоносного окончания войны, уже в конце 45-го стали вызывать раздражение голодного населения. Все знали, что эти якобы официальные банкеты, быстро перераставшие в групповые попойки, устраивались номенклатурой за счет незаконных поборов с колхозников. Председателей колхозов районные власти облагали полуофициальной данью — и деревенские харчи, и, главное, самогон шли на проведение подобных мероприятий. Городские же руководители взимали добровольно-принудительные поборы с подсобных хозяйств крупных предприятий и ОРСов (отделов рабочего снабжения).

«Наши заправилы с народом, как с собакой обращаются. Зайдешь в какое-либо учреждение, так не только пойдешь со своим письмом назад, но и в шею дадут, так что в следующий раз не пойдешь. Но рады бы не идти — нужда заставляет. Народ голодный, умирает, дров нет, полураздетые, грязные. В городе Бежица бани нет, дома в тазике обмоемся, так и ладно. В столовых дают когда два помидора и щи, а иногда, даже частенько, тухлый сыр, ливерную колбасу. Такой сыр и колбаса тухлые, что, как только к столовой подойдешь, стоит такая вонь, что прямо ужас. В столовых проверяют у некоторых врач, но что врач скажет, что ОРС отпустил, рабочим и дают. В щах попадаются черви, а наши заправилы устраивают банкеты — на что? За рабочую копейку, за рабочий пот, за рабочие слезы, которые рабочие проливают не днями, а годами»[1].

[1] Письмо И.В.Павлова в газету «Труд». 1 октября 1945 года. — В сб.: «Советская жизнь. 1945—1953». М., 2003, с. 283.

Так обстояли дела в городе Бежица Брянской области в октябре 45-го. Письмо рабочего Павлова, в котором он нарисовал неприглядную картину послевоенной провинциальной жизни, было выбрано властью из тысяч подобного рода обращений и послужило поводом для принятия мер в оперативном порядке. Секретарь ЦК Маленков распорядился послать в Брянскую область специальную комиссию. Факты, указанные в жалобе, подтвердились. Дела обстояли еще хуже, чем было описано в письме. Даже в областном центре не было топлива. Школы, больницы, детские учреждения и коммунальные предприятия почти не отапливались. И причина была не в отсутствии дров, а в головотяпстве областных руководителей. Заготовленные на зиму дрова находились всего лишь в двенадцати километрах от Брянска. Была в городе и железнодорожная вертушка для подвоза дров. За восемьдесят дней отопительного сезона вертушка в составе тридцати вагонов могла сделать сорок рейсов, снабдив Брянск трехнедельным запасом топлива, но из-за общей неорганизованности было сделано только пять рейсов — и Брянск встретил зиму без дров. Без топлива остались даже городские пекарни: «Хлеб выпекался низкого качества и полусырой». Рабочий из города Бежица написал, что жители вынуждены мыться в тазике. Но так же поступали и обитатели Брянска: в областном центре на шестьдесят тысяч населения не было ни одной бани, кроме гарнизонной, которая обслуживала лишь воинские части. Не было в этих городах и ни одной прачечной. Студенты машиностроительного института месяцами не могли сходить в баню и не имели возможности постирать белье. А рабочие треста «Брянскстрой», обитавшие в полуразрушенном и непригодном для житья общежитии, обходились без кроватей и постельных принадлежностей и спали на полу. Комиссия из Москвы была вынуждена признать, что у руководства организаций, обязанных заниматься материально-бытовым обслуживанием населения, находятся, как было сказано в официальном заключении, «бездельники». Ими оказались председатель Брянского многопромсоюза Волков и уполномоченный промкооперации Бутенин. Других имен названо не было. Начальники более высокого ранга не пострадали. Воздержались авторы заключения и от каких-либо обобщений. И хотя в других городах дела обстояли не лучше, чем в Бежице, никто и не думал посылать туда комиссии из центра. У населения было достаточно поводов для недовольства начальством. Власть знала об этом и периодически устраивала чистки региональных руководителей, умело манипулируя настроениями людей и создавая иллюзию порядка и социальной справедливости. В отдельных случаях с должностей снимались даже первые секретари обкомов и республиканские министры. Однако это было скорее исключение, чем правило.

Высокое и не очень высокое начальство ощущало свою безнаказанность. Иначе, как чувством полнейшей безнаказанности, нельзя объяснить дикий случай, который произошел в Киргизии 12 июля 1947 года. В пятницу руководящие работники Фрунзенской области Киргизии отправились в колхоз имени Крупской Калининского района половить рыбу в колхозном пруду. На рыбалку выехала большая компания — от секретаря обкома до начальника райотдела МГБ. Областные и районные начальники подготовились основательно, взяв с собой не только сети и лодку, но даже лопаты и ломы. «По просьбе указанных лиц председатель колхоза им. Крупской выделил колхозников, приступивших к углублению сбросного канала на берегу пруда с целью понижения уровня воды и создания условий, облегчающих улов рыбы. Так как произведенное колхозниками углубление сбросного канала обеспечивало незначительное понижение уровня воды в пруде, что не удовлетворило прибывших, последние, несмотря на возражения колхозников, сами приступили к работе по углублению спуска воды через гребень плотины в месте ее максимальной высоты. В результате спустя несколько часов плотина была размыта до основания, образовав сплошную промоину объемом более 300 кубометров. На следующий день, 13 июля, уровень воды в пруде снизился более чем на 3 метра, что дало возможность приехавшим приступить к массовому лову ры-

бы путем глушения ее палками, лопатами, стрельбы из пистолета и т.п. Колхозники, узнав о том, что пруд спущен, приняли также участие в ловле рыбы, прекратив полевые работы. Вследствие обмеления водохранилища колхоз имени Крупской лишился источника снабжения водой. Кроме того, была разрушена дорога, проходящая через плотину и связывающая молочно-товарную ферму колхоза с хутором, в котором проживают колхозники, обслуживающие ферму. Хлынувшим потоком воды были залиты расположенные ниже плотины индивидуальные огороды колхозников площадью 1,8 га. В результате размыва плотины колхозом им. Крупской не получен второй урожай клевера с площади 9 га, на 25 процентов снизился урожай с огородов колхозников площадью 3,9 га, выловлено, погибло и уплыло до семи тонн рыбы»[2]. Тринадцать возмущенных колхозников написали обо всем этом в прокуратуру республики. Прокуратура была вынуждена начать расследование и сообщила об этом в Генеральную прокуратуру СССР. Ситуация усугублялась тем обстоятельством, что этот случай не был единичным. В соседнем колхозе того же района «с целью ловли рыбы была разрублена плотина водоема колхоза «Степь», причем спуск воды санкционировал председатель райисполкома[3]. На сей раз на рыбалку отправились начальники — от заместителя министра водного хозяйства республики до начальника финхозсектора обкома. И эта рыбалка закончилась тем, что еще одна колхозная плотина была размыта. Колхоз «Степь» лишился возможности производить предпахотный полив под озимый сев, кроме того, вода залила колхозное сено на площади десяти гектаров. Бюро ЦК КП(б) Киргизии было вынуждено принять меры. Как же наказали ответственных работников? Областным начальникам объявили строгий выговор с занесением в личное дело. Районные начальники получили простой выговор. Заведующего райотделом сельского хозяйства сняли с работы. Обо всем этом Генеральный прокурор СССР посчитал нужным сообщить секретарю ЦК ВКП(б) Кузнецову, завершив свою информацию исключительно выразительной фразой: «Об изложенном сообщаю Вам на распоряжение»[4]. Лишь после личного вмешательства секретаря ЦК было принято постановление ЦК ВКП(б) о злоупотреблениях руководящих работников Фрунзенского обкома. «За злоупотребление своим служебным положением, самоуправство, за допущение произвола и вопиющее беззаконие» областные руководители были отстранены от работы. Бюро ЦК КП(б) Киргизии было указано на то, что оно «не дало должной политической оценки факту злоупотреблений», и поручено незамедлительно рассмотреть вопрос о партийности «всех участников данного произвола» и о привлечении их к судебной ответственности. Виновные были исключены из партии. Однако в архиве не отложились документы, свидетельствующие о том, что областные руководители были осуждены и понесли наказание. Разумеется, и речи не было о том, чтобы обязать виновных возместить колхозникам немалый материальный ущерб.

Никогда еще «слуги народа» не были так сильно отчуждены от тех, кому они служили: будь то рядовые граждане или сам товарищ Сталин. Злоупотребления, допущенные номенклатурой, были вопиющими. Яркий пример — история с денежной реформой.

Номенклатура знала, что при проведении денежной реформы в декабре 1947 года деньги, хранящиеся в сберегательных кассах, при размере вклада до трех тысяч рублей будут обмениваться из расчета один рубль старых денег на один рубль новых, а при вкладе свыше трех тысяч рублей по менее выгодному курсу. При этом наличные деньги обменивались из расчета десять рублей старых денег за один рубль новых. Обладая этой совершенно секретной информацией, номенклатура позаботилась о том, чтобы сохранить свои сбережения. Начальники разных уровней задним числом стали оформлять сберк-

---

[2] Письмо Генерального прокурора СССР К.П.Горшенина секретарю ЦК ВКП(б) А.А.Кузнецову о злоупотреблениях руководителей Фрунзенской области. 21 октября 1947 года. — ЦК ВКП(б) и региональные партийные комитеты. 1945—1953, с.104—105.

[3] Там же, с. 105.

[4] Там же.

нижки на себя и своих родственников и знакомых. Заведующий отделом партийной информации Управления по проверке партийных органов ЦК ВКП(б) И.И.Поздняк, информируя об антигосударственных действиях руководящих работников при проведении денежной реформы 1947 года, сообщал: «По далеко не полным данным только в 40 областях, краях и республиках нарушили Закон о проведении денежной реформы 145 секретарей райкомов и горкомов партии; по 30 областям, краям и республикам — 50 председателей райисполкомов и горисполкомов и 65 начальников городских и районных отделов МГБ и МВД»[5]. За внушительными, но безликими цифрами скрывались живые люди, совершившие возмутительные махинации. В Грузинской ССР управляющий одним из отделений Госбанка незаконно оформил прием трехсот тысяч рублей — сто сберкнижек (по три тысячи каждая!) на несуществующих лиц. Секретарь райкома Аббасов из Кара-Калпакской АССР Узбекистана незаконно внес в сберкассу три тысячи рублей. Пример оказался заразительным. Вслед за Аббасовым было внесено еще сто пятьдесят девять вкладов на сумму в пятьсот тысяч рублей. Злоупотребление получило огласку, спустить дело на тормозах не удалось — и тогда обком объявил Аббасову выговор, но оставил его на занимаемой должности. В это же самое время тринадцатилетний подросток Сычев за хищение ста колосков ржи на колхозном поле был осужден к семи годам лишения свободы. Двенадцатилетние подростки Смирнов и Тимошкин получили по десять лет лишения свободы каждый за соучастие в краже ста пятидесяти рублей, двух тетрадей и трех книг из лабаза № 18 «Мосфуража». Два подростка были приговорены к восьми годам заключения в лагере за то, что, находясь в ночном — они пасли лошадей, — сорвали на колхозном поле три огурца и съели их. Подросткам повезло: Владимирский областной суд отменил этот приговор Суздальского районного народного суда и закрыл дело.

Участница войны Коробкина, награжденная двумя медалями, похитила из типографии, где она работала, два учебника географии и один метр ледерина. Вдова фронтовика и мать двоих детей Зиянгарова вынесла с прядильной фабрики один порожний мешок. Работник пекарни Насущный, инвалид Отечественной войны второй группы, имевший правительственные награды, похитил из пекарни, где он работал, буханку хлеба, вдова фронтовика, грузчица Юрина, — один килограмм риса. Работница Мартынес взяла простыню из общежития, грузчик Грабов, участник войны, имеющий несколько ранений, похитил семь пачек папирос. Все они были осуждены к семи годам лишения свободы.

Приведенные факты, как и несметное множество им подобных, свидетельствуют о том, сколь ложным является на самом деле эксплуатируемый сегодня миф о том, что при Сталине («несмотря на отдельные недостатки») в стране царили порядок, социальное равенство и справедливость.

[5] Записка И.И.Поздняка Г.А.Боркову «Об антигосударственных действиях руководящих работников при проведении денежной реформы». 1948. — В сб.: «Советская жизнь. 1945—1953». М., 2003, с. 578.

ЧТО И МЕЕМ

ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ

Искренность — всего дороже

Искренность людей, переживших некие неординарные события, не подлежит оспариванию, насмешкам или осуждению, если она не связана с прямым преступанием закона. Личные переживания тем более впечатляющи, если связаны с событиями, в которые затянуты огромные массы людей. Но это еще не причина для восхищения и безотчетного доверия сему. Естественно, колонны ветеранов войны достойно проходят по главным площадям главных городов. Но не меньшие колонны посаженных, расстрелянных, загубленных (отнюдь не вражеской жестокостью и произволом) в пределах тех же военных и самых предвоенных лет могли бы пройти по тем же площадям. Эта немалая составляющая Великой Победы как бы не принимается во внимание. Да, но искренность первых! Да, но горькая искренность других! И одна не в укор другой, но в дополнение. Скорее, в укор нам, по естественной склонности человеков, готовых бежать сложностей и осложнений, в угоду сугубого выплащивания исторической картины. Тем более что известно, куда порой благими намерениями и пафосной искренностью дорожка выложена. К примеру, тому же Робеспьеру искренности было не занимать. Как игривости и цинизму — памятному Нерону. Но для их жертв разница была небольшая. Только разве в том, что жертвы Робеспьера были — в основном — столь же искренни.

Однако по-прежнему в расхожих беседах и пафосных заявлениях искренность поступков является как бы индульгенцией всему переживаемому и пережитому. И так же спокойно служит отрицанию или незамечанию всего сопутствующего и неприятного к поминанию. Помнится, в одном интервью Иосиф Давидович Кобзон на вопрос, как же это он пел такие сомнительные, на взгляд интервьюера, песни, вроде «Малой земли», резонно отвечал, что там ведь погибло великое множество людей. Почему нельзя петь? Действительно, и там погибло великое множество. В этом мы полностью на стороне исполнителя. Если бы он несколько лукаво не пытался избежать ответа на тот вопрос, который ему задавали и который он отлично понимал. Собственно, до явления миру во всем его величии многолауреата всех премий и многажды героя всех войн Леонида Ильича Брежнева что-то не спевал Иосиф Давидович этой песни. Ах, да, ее же просто тогда не существовало. Но ведь и после безвременной кончины вождя как-то не слышал я этих звуков и слов. То есть вопрос прост и откровенен — выбор репертуара в немалой степени есть акт идеологического и политического предпочтения,

еще до самого факта искреннего артистического вживания и переживания исполняемого материала. (Кстати, та же проблема стояла и при недавнем выборе гимна.) Но певец пожелал не заметить этого (как и многие в помянутом случае с гимном). Так ведь и Ленин всегда живой! Так ведь мы и «Сталина имя в сердцах своих несем». Действительно — всегда живой. Действительно — всегда в сердцах. Какой тут вопрос? Почему не спеть? Так и Хорст Вессель — такой молоденький, мальчишечка совсем еще! И, действительно, — умер. Я вполне рассчитываю на многие возражения по поводу положения в один ряд героев Малой земли и фашистика Хорста Весселя. И принимаю их. Но так ведь искреннему переживанию благородных артистов нет предела. Они ведь искренни.

Как, помните, несколько из другой области и несколько с другими акцентами, но все же.

У старушки вырос кабанчик, а зарезать она его, бедненькая, не может. Ну не может! Зовет местных хулиганов сотворить это злодейство. Они соглашаются. Из сарайчика несутся вопли, крики, ругань. Наконец выходит один, весь в крови. «Как, зарезали?» — с надеждой вопрошает старушенция. «Ну, зарезать не зарезали, а пендюлей навешали».

Вот так вот. Вот она великая и неосуждаемая искренность!

И что же из всего этого следует? Ну, может, не следует с непреложностью, но хотя бы желаемо? А то, что в нашей сегодняшней жизни нам весьма потребны, хотя бы на паритетных началах с искренностью и цинизмом, которых ныне навалом, — разумность и добропорядочность.

В.БЕЛОПОЛЬСКАЯ

Вместо

Вместо извинения

Вообще-то о фильмах Андрея Осипова мне раньше писать и в голову бы не пришло. Я имею в виду его «литературоцентричные» фильмы: «Голоса» — о Максимилиане Волошине, «Охоту на Ангела» — об Андрее Белом, «Страсти по Марине» — о Цветаевой. Не пришло бы в голову, потому что они мне казались несколько смешными, а говорить неприятности не ангажированным телевидением кинодокументалистам (то есть заведомым бессребреникам и подвижникам) — не по-сестрински, как сказали бы митьки. Тем более что потом неизбежно появятся неприятности уже у меня.

А что, собственно, я могла написать? Что загадку дара Белого и тайны его «ателье художника» в «Охоте на Ангела» режиссер Осипов сводит к практичности кулинарного рецепта? Что рассказ об отношениях поэта и его музы во время их пребывания в Европе Осипов отважно иллюстрирует кадрами из немых маньеристских мелодрам, а это с точки зрения вкуса и режиссерской изобретательности так себе? Что поле цветущих маков в «Страстях по Марине» как экранное воплощение то ли расцвета дара, то ли «душевной красоты», то ли «красоты вообще» — метафора на уровне восьмиклассниц, не читавших даже сестер Бронте? Что когда за кадром речь об урагане страстей, а в кадре догадайтесь, что? — правильно, хроника со всесметающим ураганом... Что если именно так мыслимое находит отражение в зримом, то для меня тут исчезает повод для обсуждения... Что я давно знала — Цветаева, с точки зрения обыденной морали, мягко говоря, странно обошлась со своей младшей дочерью, но это не повод для зрительских переживаний-суждений и особенно режиссерских ахов?

И что вообще весь этот образный строй — доходчивый примитивизм кича, нагромождение штампов со значениями, закрепленными за ними неискушенным массовым сознанием? А такого рода популяризация культурных деятелей и их созданий — что-то вроде пособия «Мировая литература для домохозяек»?

...Но случилась одна странная вещь, пролившая для меня свет на некоторые социально-культурно-бытовые процессы, овладевшие личностным и общественным сознанием.

Дело в том, что у меня есть подруга, вот уж почти двадцать лет проживающая в США. В порыве обсудить насущное, охватывающем ее в последнее время через день, она звонит либо мне, либо еще одной подруге, нашей общей. Так вот, общая подруга в хронологически наисвежайшей из этих бесед

сообщила подруге американской, что направляется в Институт философии, что на Волхонке, для собеседований с одним чаадаеведом о судьбе, творчестве и идеях, естественно, П.Я.Чаадаева (мотивом был режиссируемый общей подругой фильм для телеканала «Культура»). На что получила неожиданную реакцию: «Неужели в вашей стране еще кому-то платят за столь странные вещи!» В конце предложения нет знака вопроса, потому что он американской подругой и не подразумевался, несмотря на присутствие в конструкции наречия «неужели». Ей, журналисту в прошлом и дипломированному дизайнеру промышленных помещений в настоящем, показалось странным, невозможным, просто недоразумением каким-то профессионально заниматься философией и наследием великого философа. Она, вполне культурный человек, отказала нормативной культуре в праве на социальную жизнь, на полноценное существование в социуме. Я вдруг увидела, что по этому новому для меня закону живут многие, почти все. И почти все из тех, кто занят делом и в особенности делом «культурной политики» — люди из кинотеатров, с телевидения, из продюсерских центров и скромных киностудий.

Вместо мнения

Возможно, я, учитывая мой возраст, потряслась слишком поздно, но потрясение все же пережито было. Для меня стало откровением, что окружающий мир уже не считает культурное наследие чем-то обладающим реальной силой и властью. Ну хотя бы над умами.

Вот тут-то мне и пришлось пересмотреть свои позиции в отношении «литературных» фильмов А.Осипова. Я, считавшая их просто кичем на тему Серебряного века, вдруг прониклась к этим по-детски наивным и тинейджерски страстным картинам сочувствием. Наверное, именно так маньеристы и кичмейкеры школы Семирадского прокрались в хранилища Третьяковки — их исполненные щедрыми мазками древние римлянки с кувшинами у источников перестали быть элементами купеческого интерьера, а стали воплощенным преклонением перед Истинной Красотой. То же произошло в моем сознании и с фильмами Осипова. Его провинциальное преклонение перед серебряновековцами, их «высокими, высокими отношениями», их поэтическими коктебельскими коммунами, их возвышенной перепиской, их увлечениями сакрально-эзотерическим, их фатальными романами, их роковой борьбой с историей за собственное эго... это преклонение человека «мелкого» времени, сына этого времени, не очень образованного, хотя и вполне начитанного, открывшего для себя чудо совсем другой жизни, ее иной наполненности и от того совершенно офигевшего... И мне теперь все это симпатично, мне это теперь трогательно. Раньше я в фильмах Осипова видела напор образованщины, а теперь — отчаянное упрямство карлика перед лицом короля шотландского, как известно, безжалостного к врагам: «Не верил я в стойкость юных, не бреющих бороды. А мне костер не страшен. Пускай со мной умрет моя святая тайна — мой вересковый мед!»

Да, теперь прямота осиповского пафоса («Посмотрите, что это были за человеки! Титаны, а не человеки!») делает его фильмы в моих глазах именно что балладами, как у Стивенсона. А это особый романтический жанр — патетическое повествование о чем-то как бы и случившемся, но без должной доли достоверности, без уточненных данных. В нем желаемое выдается за сбывшееся, в нем не принято стесняться страстей в открытой форме. И потому естественно — ведь баллада имеет дело с высшей эмоциональностью, — что и ураган в кадре как выражение урагана страсти. Чего мудрить-то, когда ужас что делается...

А делается то, что мы с Осиповым живем в ужасном мире. В нем то, что привычно называется Истинной Культурой (и что можно без волнений показать по телеканалу «Культура»), все то возвышенное, духовное, полное страстей, метафор, метаний, «юности гения», «портретов художника в молодости», «мятежного дара», — все это лишено права на существование. Это мир,

где в мозгах и в культурном бытовании торжествует телеформат. Там созданный шедевр — лишь повод рассказать о «тайне похищения шедевра», величайшее открытие — основа для интригущей истории взаимоотношений первооткрывателя и его фам-фатальной музы, а сама Большая История — основа для «Каравана историй». Это мир, где, например, «Очевидное-невероятное» заменила «Цивилизация» — погружение в сакральное научное знание отменено ради внятного сюжетного рассказа о супружеских отношениях четы Кюри или страданиях Вавилова. А фильмы Осипова в этом ужасном мире развлекательной увлекательности и треклятого инфотейнмента с подкупающей открытостью транслируют свое — да, неофитское, но искреннее — офигение от подлинной культуры, которая для него, автора, конечно, пишется с заглавной буквы.

Потому его и любят, и уважают, и фильмы его неустанно премируют и всенаправленно выдвигают: Осипов воспринимается — сегодня! — как самоотверженный культуртрегер. Он один существует вместо — вместо! — нормального чтения Белого, Цветаевой, Волошина, вместо нормального существования культуры как живого, текучего процесса, вместо нормального ее функционирования в обществе и медиа. Та культура, которая произвела на него столь сильное впечатление, сдала свои позиции, и он с милым провинциализмом занялся популяризацией предмета своего обожания. Правда, он его не знает, ну не про него это: «Как клен и рябина растут у порога, росли у порога Растрелли и Росси, и мы отличали ампир от барокко, как вы в этом возрасте ели от сосен»... Осипов не отличает, он пока только обожает. И сообщает объекту любви герметизм, градус высокой недоступности, и в фильмах своих делает лицо посвященного в тайну тайн. Осиповские тайны невозможно красивы и экзотичны — как, например, на его простодушный взгляд, отношения людей серебряного прошлого. Это не кич, это первая любовь.

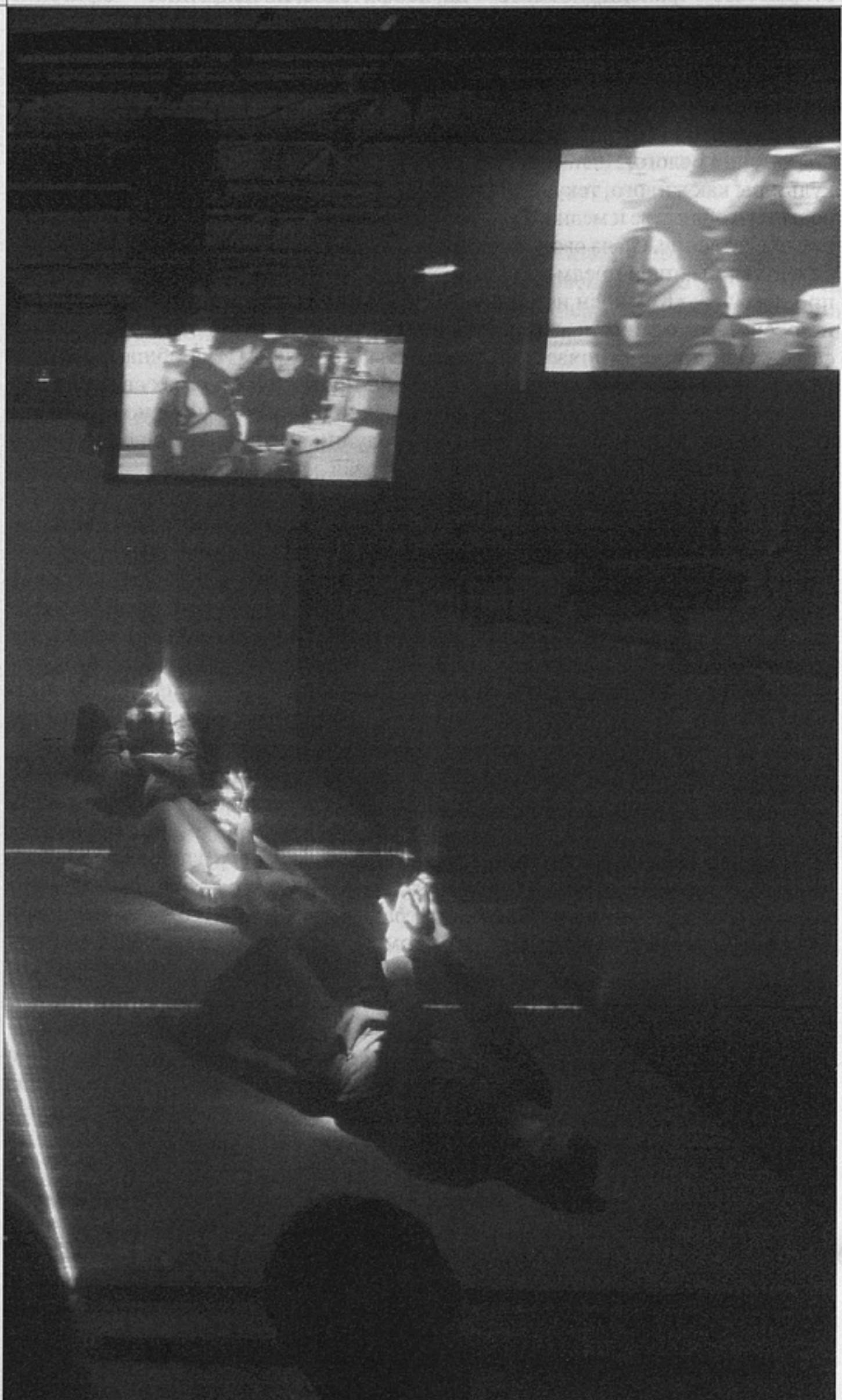
Но ее чаще всего ждет печальный финал.

У Германа Гессе в «Книге россказней» есть крошечная новелла «Раритет». Она о книжечке беспомощных стихов, которую издал в юности за свой счет один впоследствии очень популярный комедиограф. Когда комедиограф умер в расцвете лет и славы, некто обнаружил существование этой книжечки, страшно редкой, уникальной, — ведь в продажу в свое время поступило только пятьдесят экземпляров, половина и без того маленького тиража сгорела некогда на складе, а сто семьдесят экземпляров неудачливый поэт оставил себе, и о них ничего не было известно. Книжечка стала мифом в мире библиофилов и объектом поклонения среди фанов комедиографа, коим не было числа... Но... Но если найдутся потерянные сто семьдесят экземпляров, уникальность раритета, его феноменальность рассеется, как разъяснившееся недоразумение.

И когда вернется временно утраченное, любви в ее трактовке «по Осипову» придет конец. Если «фундаментальная» культура обретет свой нормальный статус, если она наконец утратит свою экзотичность, если она станет процессом и общественным бытом, фильмы Осипова перестанут быть раритетом.

Кич опять станет кичем.

И М Е Н А



«Пьеса про деньги»
Театр «Практика». Режиссура, сценография, костюмы Эдуарда Боякова

ЭДУАРД БОЯКОВ

Драма сильных людей

Темпераментный монолог Эдуарда Боякова, знаменитой фигуры в новом российском театре, показался нам чрезвычайно актуальным. Привлек нас в первую очередь и пафос этого высказывания, необычайно ценный для сегодняшней культурной ситуации: «Не могу молчать!» Того же страстного стремления искренне и неравнодушно откликнуться — в художественной форме — на главные проблемы мира, в котором мы живем, автор требует и от лидеров российского кинематографа. Вот почему, несмотря на наше несогласие с рядом оценок конкретных фильмов или явлений, мы публикуем этот полемический, по-настоящему злободневный материал. Мы уверены, что появление этого «монолога не о себе» в рубрике «Имена» не удивит читателей: рассуждения о чужих работах выразительно представляют и самого автора.

Есть собеседники, которых невозможно «раскочегарить». Есть те, к кому непонятно, на какой козе подъехать и какой вопрос — поразвесистей — задать. Есть те, кому не нужно задавать вопросов, им только дай тему, они сами все расскажут — главное, чтобы пленка не закончилась и не сели батарейки. С Эдуардом Бояковым разговаривать интересно всегда, но еще интереснее потом смотреть, слушать и читать получившийся материал.

Мы, признаться, знакомы. Довольно давно. И я, не скрою, питаю глубокое уважение к этому тонкому, интеллигентному, яркому, хорошо образованному человеку. То, что среди его начинаний такие разные проекты, как самая авторитетная национальная театральная премия и фестиваль «Золотая маска», Пасхальный фестиваль с Гергиевым, ежегодный смотр спектаклей «Новой драмы» с дискуссиями и читкой пьес, театр «Практика», где он экспериментирует сам и как режиссер, и как продюсер, и как организатор интеллектуальных семинаров, активно работая с молодыми, а теперь еще и кино, вызывает с моей стороны реверансы. Но я, собираясь на интервью, понимала, что у этого человека не может не быть одной проблемы — чрезмерной вербальной ответственности и несвободы. Он очень сильно связан с сообществом и из-за этого должен думать прежде, чем говорить, раздавать комплименты — по списку — и осторожно обходить углы, фамилии и каверзные вопросы. После нашего разговора в положении такого человека оказалась я. И так и эдак рассматривая получившееся интервью, я поняла, что не важно, разделяю я мнение Эдуарда Боякова или не разделяю. Обычно у интервью есть автор — собеседник. Но не в этот раз. В конце концов я сняла свои вопросы и оставила Боякова один на один с самим собой. Пусть будет монолог.

Этери Чаландзия

Кино

Так получилось, что последние несколько лет я, занимаясь театром и музыкой, тем не менее довольно много общался с кинематографистами. Они не раз предлагали мне попробовать свои силы в этом деле. Я раздумывал. Понимал, что театр и кино — пересекающиеся явления. Шутки шутками, но ведь действительно: актеры играют, режиссеры ставят. Кроме того, мне было очевидно, что в реализации кинопроектов мой продюсерский опыт пригодится. Я всегда интересовался кино, любил его, всегда много смотрел. Но все-таки до последнего времени я боялся. Боялся специфики, боялся незнания кинопроизводства.

Сейчас, когда наш кинематограф начал как-то оживать, я понял окончательно, что эта сфера меня притягивает как профессионала. Я не стесняюсь здесь упреков в конъюнктуре: да, как продюсер я учитываю ситуацию — в кино происходят позитивные процессы, и я на них реагирую, перестраиваюсь. В театре, кстати, в отличие от кино, капитализм не наступил еще, и это может вообще убить театр и превратить его в мумию... Но это другой разговор...

Павел Руминов

Что бы мы ни говорили о конъюнктуре, главное в жизни — это встречи. Я совершенно случайно посмотрел пятидесятиминутный фильм Павла Руминова Deadline. Посмотрел и понял, что это самое интересное, что я видел в русском кинематографе за последние десять лет. Позже я узнал, что бюджет фильма составил всего двадцать четыре тысячи долларов! Я был поражен. Получается, что вот так, что называется, за копейки можно снимать хорошее кино, которое интересно смотреть и за которое не стыдно его создателям.

Фильму Руминова дали приз на «Кинотавре», «Ньюсвик» написал о нем, как об одном из главных, многообещающих дебютов года. Но в целом, я уверен, фильм не был оценен по достоинству. Ни одно киноиздание, включая самые авторитетные, ничего серьезного не написало о фильме. Это все к вопросу о нашей критике и об экспертах... Конечно, я субъективен. Но меня смешит, даже злит «компетентность» нашего киносообщества. Неужели у нас так много хорошего кино, что можно не замечать очевидного? Я действительно считаю, что это очень важный фильм, в какой-то степени — прорыв. Видно, что режиссер мыслит очень современно, что у него качественный и оригинальный сценарий, серьезная работа со звуком, отличный монтаж, внятные актеры. Потрясающая работа Ивана Волкова.

В общем, я решил встретиться с Павлом Руминовым. Мы начали работать вместе.

Жанр

Первый наш фильм мы решили сделать в жанре триллера. Потому что это коммерческий формат, который может сработать и в России, и на Западе. Это простой расчет. Триллер или, к примеру, драма? Конечно, триллер. Снимать драму мы не готовы. Здесь нужны либо бюджеты серьезные, звезды и прочее, либо надо выкаблучиваться ради западных фестивальных отборщиков.

По-моему, честнее разобраться вначале с жанрами, а потом уже выдавать артхаусные «нетленки». Надо право на них заработать. Завоевать зрителя, его интерес, расположение.

Я вообще хотел бы работать так, чтобы каждый следующий проект создаваемой мною компании был неожиданным, даже алогичным с точки зрения кого-то. Представьте: вот зритель приходит на фильм, плакат которого оповещает: «...от создателей «Бригады». Понятно же, на что он, этот зритель, настроен, чего ждет, да? А вместо кино про бандитов он неожиданно получает какую-нибудь тонкую мелодраматическую историю любви пожилых людей. Вот это и может оказаться тонким ходом. Выход на рынок часто должен быть парадоксальным.

Спилберг, который приходит к «Списку Шиндлера» или «Мюнхену», поступает очень верно. Он грамотно работает со своей биографией. Он правильно живет в профессии. И дело не в том, что он столько денег заработал, что может уже не про инопланетян снимать, а про Холокост. Дело в том, что он заботится о зрителе и понимает меру своей ответственности, которая увеличивается с ростом репутации. Понятно, что «Список Шиндлера» собрал меньше, чем «Челюсти». Но это верное выстраивание своего пути — профессионального, духовного, личного.

Последние большие фильмы

Были ли большие фильмы во времена перестройки и сразу после нее? Конечно, это было тяжелое время для кино. Конечно, мы еще долго будем расхлебывать последствия и разбирать завалы. Но три знаковые картины были. Не знаю — только ли для меня или для поколения.

«Дни затмения» Сокурова. 1988 год. Это, по-моему, главный и, может быть, даже единственный фильм, который отразил перестроечную эпоху и даже чувственно предвосхитил многие вещи, которые мы позже переживали. Сейчас этот фильм смотрится вообще как фантастическое пророчество. И про экологию, и про мусульманские города, и про внезапно возникающие дыры в стенах.

«Асса» Соловьева. 1987-й. Если Сокуров показал, что произойдет со страной в недалеком будущем в каком-то философском, метафизическом смысле, то Соловьев показал, что произойдет с культурой и искусством, которые просто рухнут под напором тотального бреда. Бреда, который нарушает все нормы. Нормы морали и здравого смысла прежде всего. Сегодня область традиционной, государственной культуры — это территория рухнувшего здравого смысла. Здесь хуже, чем в экономике. По-моему, даже хуже, чем в политике.

Ну и «Утомленные солнцем» Михалкова. Это уже середина 90-х. Очень важный фильм. Для меня он — символ конца перестройки. Работа, сделанная в традициях качественного постановочного советского кино с настоящей драматургией, с прекрасными актерами — Михалковым, Дапкунайте, Меньшиковым. Хороший фильм. Плохое кино, как правило, «Оскаров» не получает.

Для меня главное, что эти три фильма несли в себе — помимо художественных достоинств — законченное высказывание идеологического толка. Собственно, это и делает фильм искусством — комбинация как традиционных, так и актуальных современных идей и формальных достижений. По-моему, это три последних больших фильма в стране.

Что сейчас? Сейчас кукольные мультики. Или фильмы, к стране (в смысле — к народу) не имеющие никакого отношения. Как «Солнце» или «Возвращение».

У меня нет сомнений в том, что ни один из названных мной трех режиссеров — Сокуров, Соловьев, Михалков — не захочет сегодня работать с современным материалом и современностью как темой. И путь Сокурова от «Дней затмения» до фильмов о Гитлере, Ленине, а теперь уже и о японском императоре — это путь очень знаковый и очень трагический, с моей точки зрения. Прежде всего для нас трагический. Не могу я слышать больше рассуждения автора о том, что через все эти истории, в том числе через историю Японии, мы, мол, можем узнать что-то о себе сегодняшних. Это не так. На самом деле — не совсем так. В сегодняшнем контексте хочется категоричности. Я уверен, что сегодня надо снимать про нас, про то, что происходит в нашей стране, надо искать сегодняшних героев, а не рассказывать истории про японских императоров.

Я очень уважаю и Сокурова, и Михалкова как художников. И кто я такой, чтобы говорить, что они должны снимать... На уровне личности они, конечно, заработали право делать что угодно. Или вообще не снимать. Конечно, это

священное право — снимать про японских императоров или пять лет готовиться к «Утомленным солнцем—2».

Но что-то заставляет меня все-таки говорить об ответственности, которая лежит на таких знаковых фигурах. Мне нужны их художественные высказывания о сегодняшнем времени! Я требую их! А не пространных интервью в ежедневных газетах.

Почему? Да потому что великие режиссеры, писатели, художники тем и отличаются от талантливых профессионалов, что они всю свою жизнь, свою биографию выстраивают, как путь. Их поступки не случайны. Они не могут быть случайными.

Александр Сокуров — очень суровый, очень глубокий, очень честный человек по отношению к себе. Получается, что его выбор темы говорит о том, что он на нас поставил крест. Императив, видимо, не позволяет ему снимать «Жмурки» или сниматься в «Жмурках», а другого он не видит. Может, в этом и есть правда. Я не знаю. Но мне тяжело подключиться к этой энергии неверия большого художника в страну, неверия в возможность что-то сказать — хотя бы миллиону человек. Хотя бы миллиону. Ну и что, «Русский ковчег» собрал в Америке три миллиона долларов. Ну и что? Сколько он собирает в России — вот вопрос. И ответ на этот вопрос будет означать простую и страшную для кого-то вещь. К сожалению, Сокурова для России не существует.

Михалков — существует. Он продюсирует «Статского советника» и снимается в «Жмурках», которые миллионы-то собирают. И я в тупике. Я не понимаю, как человек, снявший «Пять вечеров» — выдающуюся картину, — может это делать. Ведь «Статский советник» — плохой фильм. Он снят некачественно, хоть и оператор — Опельянц! Я смотрю и вижу примитивные картинки, ужасный свет — либо неправильно поставленный, либо чрезмерный, все прижато к стене, неточная бедная натура... И это крупнобюджетное кино? Смешно! Актерские работы Никиты Михалкова в этих двух фильмах тоже меня удивили, в театре такого «премьерства» не простили бы. И какие бы призы он за эти роли ни получил, я никогда не поверю, что роли в фильмах «Жмурки» и «Статский советник» — опус магнум Михалкова.

Да бог с ним, с Михалковым-актером. Я про режиссера говорю. Про лидера, про идеолога, про медийное лицо. Ведь ответственность... Русское кино, культура делегируют ему свои полномочия. Он их, прошу прощения, интерфейс. Его знают, любят. Да, пусть миллионы любят его прежде всего за то, что он «Мохнатого шмеля» хорошо пел. Но ведь «Обломов» — это тоже он. Он! Так почему же он не снимает? А что он вообще делает? На общественном поприще сгорает? Лично я ничего не обнаруживаю. Информационные поводы для появления на телеэкране, в газетах — одни сплошные выборы в СК. Ну и президент чаю попить заехал...

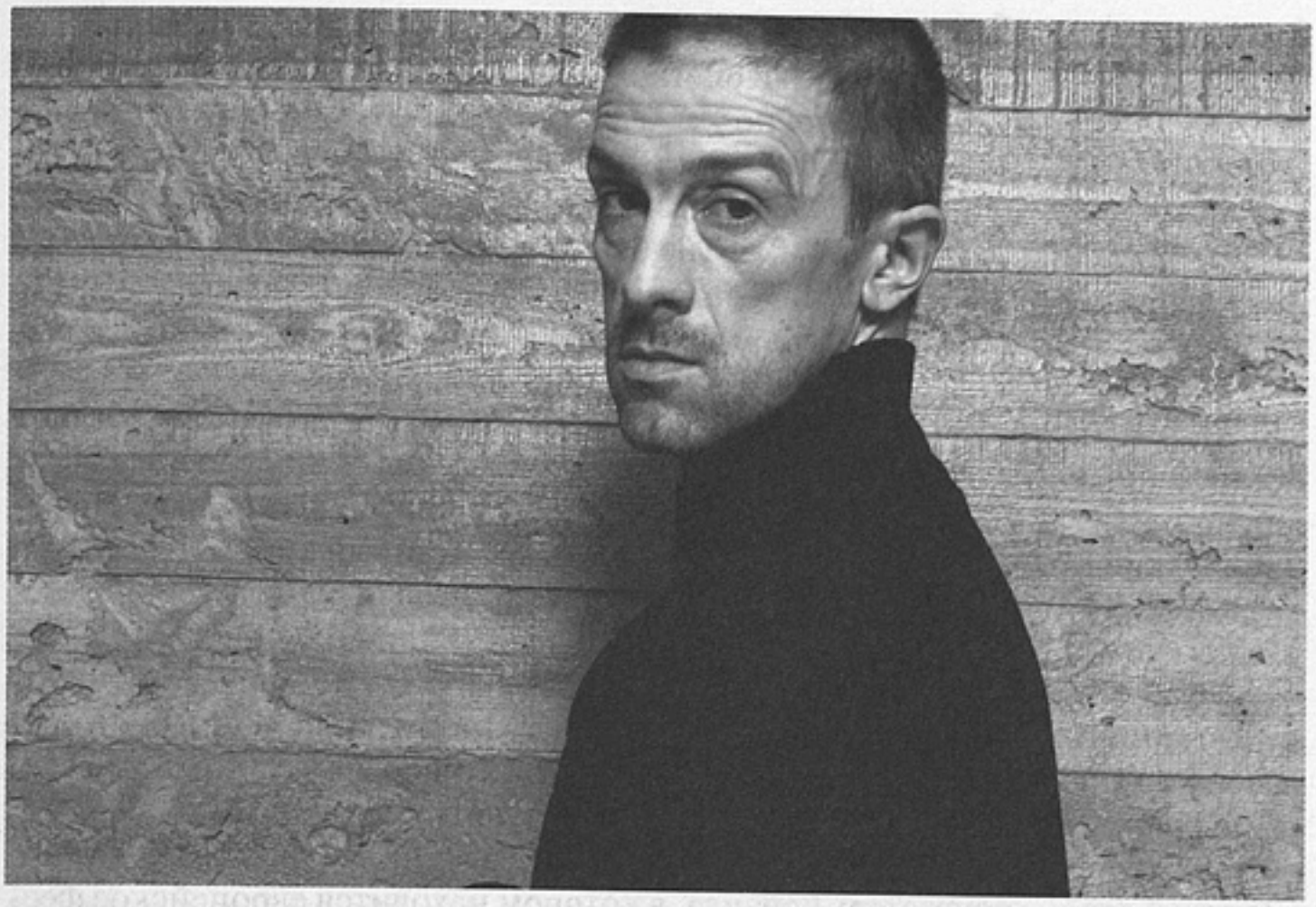
А он, Михалков, должен действовать! Уходить в какой-то монастырь, ехать в Африку к неграм, как Питер Брук, делать харакири, как Мисима, давать обет молчания, как пророки, — поступки совершать... *Поступки*, за которые я буду этого человека уважать! Неужели конфликт с Киноцентром есть то, ради чего Михалков существует на этой земле? Бред! Не для этого люди живут. Иначе — просто трагедия. Трагедия сильного и мощного человека.

Я чувствую, насколько уязвима моя позиция: сидит человек, который не снял ни одного фильма, и обсуждает Сокурова, Германа и Михалкова. Но кто-то же должен задавать вопросы...

Я, правда, хочу разобраться. Но я не получаю ответов. На самые простые вопросы.

Сообщество как-то странно организовано: похоже, что все всё поделили. Здесь — телеканалы, здесь — госзаказ, здесь — продюсеры «Личного номера», здесь — Рязанов. Только одно непонятно: кино кто будет снимать?

Может, критики мне объяснят? Увы. С критикой вообще беда полная приключилась. Критикам давно уже на все наплевать. Никто и не старается «за искусство» воевать. В театре такая же картина, кстати. Какие уж здесь рейтинги, какие репутации... Я легко могу доказать, что практически любое



Эдуард Бояков

издание в нашей стране даже не старается быть объективным, когда речь идет о кинематографе. Работают два фактора. Деньги и личные комплексы (чаще всего злости). Короче, все движется по направлению к журналу «Хелло» — там физиономии и подписи. Про само кино там тоже чуть-чуть пишут, но больше про банкеты после премьеры и как Безруков шашлык готовит. И репутации, не обольщайтесь, создает именно журнал «Хелло», а не «Искусство кино». Есть, конечно, еще старые репутации, но их обладатели, как правило, вообще не спешат по части поступков.

Года четыре назад, когда рождался проект оперы Десятникова и Сорокина в Большом театре, я приехал в Питер, чтобы встретиться с Десятниковым. Тот был на «Ленфильме». И вот идем мы по киностудии, а это такой детский замок, так все интересно, и я вижу огромную железную дверь. И мне говорят так тихо: «Там Герман снимает «Трудно быть богом», и я понимаю: там таинство какое-то происходит, вот оно, за дверью, там сейчас рождается магия кино...

Вчера встречаюсь с товарищем, и он говорит: «Вчера был в Питере, на «Ленфильме», смотрю, такой павильон, дверь большая, я спрашиваю: «Что там?», а мне так тихо говорят: «Там Герман снимает «Трудно быть богом»!

В свое время мешали и перестроечные ужасы, и какие-то предательства продюсеров, но сейчас же можно работать. Так почему все так медленно и нервно?

Сегодняшнее кино

Конечно, есть несколько фильмов в новом веке, которые хочется обсуждать.

Вот я только что пересмотрел «Сестер» Бодрова-младшего, сегодня этот фильм меня просто поражает. Только сейчас я понимаю, что смерть Бодрова — это громадная потеря для русского кино. Я сначала, честно говоря, не чувствовал объема этой личности. Ну сын режиссера, ну балабановский проект, ну органичен в кадре, как кошка. Но «Сестры» — это... я не знаю... Человек, написав только что диссертацию о чем-то венецианском, снявшись в «Братьях» и впитав, как казалось, образ этого Данилы, сделал сильнейшее кино. Совсем отличное от «Братьев». Стильное, точное по задачам, по разработке характеров, по драматургии. Очень взрослое кино. Там совершенно замечательная роль Оксаны Акиньшиной. Это для меня высочайший пилотаж. Там все компоненты на месте, это очень взрослое кино. Никому такое не снять сегодня. Не потянут. Именно в этом фильме есть герой, вернее, героиня нашего времени — девчонка, которую Акиньшина играет. Она на многие вопросы отвечает из тех, на которые нация не ответила.

Рано или поздно мы должны получить национальный фильм. Историю, которая одинаково будет касаться и олигархов, и людей в глубинке. «Сестры» — это еще не национальное кино, но уже очень близко к этому. Намного ближе, по моему, чем «9 рота». В «Сестрах» есть все — дыхание Чечни, мир, который очень сильно детерминирован бандитскими разборками диких 90-х. Там есть точно выраженная мысль о том, что не бандиты правят миром. И прекрасная фактура кинематографическая — электрички, дачи, город, квартиры... Это глубокий идеологический акт. Честное кино, которое несет оптимистические идеи.

Важным фильмом был и первый «Бумер». Говорить о нем сложно. Он безнравственный. Кажется, Максим Кононенко определил одним словом и абсолютно точно, про что «Бумер». Про свиней. И я согласен полностью. Но режиссерский почерк, конечно, есть. Буслов — талантливый кинематографист. И, может, оно и к лучшему, что второй «Бумер» давался Буслову так тяжело. Может, уже про людей пора начинать снимать...

Было еще «Возвращение»... Если бы этот фильм не попал в конкурс и не получил бы венецианского «Льва», у нас его никто и не заметил бы: я прекрасно помню первые рецензии, которые до Венеции были. Не то что восторга, даже надежд никаких не было у наших ведущих критиков. В «Возвращении» качественная операторская работа, там все очень крепко, но для меня его «Золотой лев» — показатель кризиса, в котором находится европейское фестивальное кино. Мои оценки, согласен, очень субъективны, я просто говорю то, что чувствую. «Возвращение» — отличный кинодебют. Не более. А про Венецию и европейские фестивали я многое понял, когда «Гарпастуму» в прошлом году одного голоса до главного приза не хватило... Если такое кино нравится европейцам, то я, видимо, должен превратиться в славянофила.

Что касается «Дозоров», то, с моей точки зрения, это нормальное продюсерское кино. Есть качество работы с идеями, понимание, что невозможно жить без современной мифологемы, без новой сказки. В обеих картинах очень много нестыковок, даже очевидных ляпов, но они, эти картины, громадную роль играют в российской культуре. Они — идеальный диагноз современного общества. Хотя сами и являются его продуктом. Именно вот так мы и живем. Бестолково, в сумерках, постоянно путая свет и тьму, забыв, что такое открытая улыбка. В постоянном предощущении катастрофы или очередного теракта. То и дело оказываясь участниками сомнительных игр и раскладов.

Авторы «Дозоров», отталкиваясь от реалий современной жизни, ищут, конструируют новый миф. Это то, что мы сегодня — по Юнгу — утратили. Сетовать на то, что добро и зло в «Дозорах» уравновешены, — легко. Но, мне кажется, для начала нужно разобраться с диалектикой, для начала нужно настроить собственную оптику, присмотреться и понять, что современный материальный мир очень двойственен. Такова реальность. Для начала нужно честно себе сказать, что Бухенвальд случился, он реален и зря вся эта французская философская тусовка рассуждала после войны, можно ли после нацистских концлагерей вообще говорить о гуманизме, в том числе и в искусстве.

Михаил Угаров, драматург, мой друг и партнер по «Новой драме», очень жестко однажды на каком-то «круглом столе» поставил вопрос: «Можно ли убивать детей?» Он сказал тогда: «Можно! Мы это сегодня видим: детей — убивают!» Это был страшный ответ. Но это была правда. У нас ведь уже случился Беслан...

И вот этого очень жесткого понимания того, что в нашем мире уже случилось, нам в искусстве не хватает. Мы закрываемся, боимся сказать страшные слова. Но это же уже не просто слова — это реальность, и в ней происходят самые страшные вещи, и детей убивают сотнями! Значит, можно!.. Необходимо видеть мир таким, какой он есть, мыслить в категориях реальности. И потом уже делать выбор. Задавать себе вопрос: а я могу убивать детей? Могу врать? Воровать? Молчать? Не платить налоги? И не связано ли со мной, с моими деяниями или недеяниями то, что мои сограждане погибают в моей стране?..

Что движет людьми, снимающими фильмы вроде «Личного номера»? Вот вопрос. Я не пони́маю, правда. Желание денег срубить? Желание власти, популярности? ФСБ, которое финансирует, по слухам, эту картину, люди, которые снимают ее, — они ведь все чего-то хотят. Тупик какой-то. Ну неужели кто-то думает: сегодня я сделал «Личный номер», а потом сниму «Догвиль»? Да никогда. Ничего не получится, если создатели подобных фильмов не признаются себе в том, что они сделали плохое кино. Если учиться не начнут...

Проблема в том, что девяносто с лишним процентов нынешнего русского кино — мертворожденные плоды уже на уровне драматургии: я прочитал множество сценариев, из них не могут родиться значительные, да просто нормальные фильмы.

Артхаус

Что такое артхаус? Фильм Oldboy — это, на мой взгляд, артхаус. «Зеркало» Тарковского — артхаус. Фильмы Джармуша. И такой артхаус я очень люблю. Это идеи. И качество. И не важно, что ни один из фильмов Джармуша не соберет аудиторию фильмов Спилберга. Это очевидно. Но и то кино, и другое важно и состоятельно. Потому что Джармуш формирует моду, а Спилберг — рынок.

Артхаус — как направление, стимулирующее и исповедующее поиск, развитие, неуспокоенность, — мне очень интересен. Я никоим образом не лишаю такое искусство права на существование. И сам я в театре занимался, занимаюсь и буду заниматься артхаусом. Может быть, именно поэтому в кино мне хочется делать мейнстрим — он дает возможность говорить с большой аудиторией. Более масштабной, чем в театральном зале. Но здесь существует опасность. Когда начинается профанация — «мы создаем художественное произведение», — артхаус превращается в отстойник для людей, которым недостает энергии, внятности, профессионализма. Цифровые технологии, которые сейчас развиваются, позволяют любому снимать кино. Дикое количество сумасшедших графоманов хлынули в киноиндустрию. Это известный феномен — искусство двигают выскочки, а не скучные профессионалы. Но слишком уж много дутых репутаций, не подкрепленных ничем, кроме гламурных обложек. А ведь чтобы кино снимать, большие деньги нужны — значит, дилетанты их получают. И в этом отношении «Личный номер» такой же «артхаус», как «Богиня» Ренаты Литвиновой: замкнутая на себе система, кино, не нужное никому, кроме его создателей.

О компании

Я сейчас пытаюсь разобраться в науке кино. Это ведь не только индустрия, но и наука. Фильмы снимаются «железяками», в производстве очень много всего материального, намного больше, чем в театре. Кроме того, фильмы — это деньги. Это время, планирование, концепция. Это не поэзия, не живопись. Все более грубо и материально. И планирование в кино — такой же творческий процесс, как поиск рифмы поэтом.

Я мечтаю о том, чтобы созданная мной кинокомпания PRAKTIKA Pictures была легкой, мобильной. Чтобы капитализация заключалась не в количестве железа, домов и денег, а в качестве людей и идей, с которыми мы работаем. Наш «капитализм» будет в головах и в содержимом наших небольших компьютеров, там должны быть наши миллионы долларов.

Это общее место, но народ российский действительно фантастически талантлив. Надо просто научиться состыковывать наши таланты с западной энергией и опытом прагматизма. Да вообще надо просто стараться. А получится не получится — не от нас зависит.

Записала Этери Чаландзия

ЛЕОНИД КОЗЛОВ

Видеть вещи в перспективе

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ АННА КУКУЛИНА

Леонид Козлов, Наум Клейман

Профессор Леонид Константинович Козлов, который вел курс истории и теории кино у новонабранных театроведов только что образованного историко-филологического факультета РГГУ, при первой встрече производил на трясущихся абитуриентов впечатление совершенно сногшибательное — худой серьезный пожилой мужчина в строгом костюме во время профессионального собеседования сидел среди экзаменаторов и рисовал пробы на листочке бумаги. Во время нашей второй встречи профессор сидел уже на парте, болтал ногами, и первый вопрос, который мы от него услышали, был следующим: «А вы знаете историю про Топоркова и ассенизатора?»[1] Спустя десять лет можно честно признаться, что большинство первокурсников не знали не только, что случилось в этой истории, но и кто такой Топорков, хотя панически боялись в этом признаться. А когда начались лекции, Козлов строгим голосом сообщил нам, что смотреть кино по телевизору (а не на большом экране) невозможно, некорректно и просто нельзя. Студенты протрепетали и взяли — большинство из нас до сих пор смотрят фильмы в кинотеатрах, а в зале стараются сесть не дальше третьего ряда — чтобы не видеть границ экрана.

Пять лет Леонид Константинович учил нас не бояться того, что ты что-то не знаешь, додумывать любую мысль до конца и задавать вопросы — чем больше, тем лучше. Невозможно было предположить, что через десять лет обретенное умение будет обращено на самого профессора по случаю выхода его сборника статей «Произведение во времени».

---

[1] История выглядит следующим образом. Великий русский актер Владимир Топорков как-то разговорился с ассенизатором, который занимался тем, чем обычно занимаются люди этой профессии, на даче Топоркова. В процессе беседы выяснилось, что профессия эта у работника семейная — и дед его был ассенизатором, и отец, и сына он уже делу обучил. Правда, только старшего. Топорков спросил: «А младшего же почему нет?» И получил ответ: «Да не может он. Горяч слишком».

Анна Кукулина. Итак, как филологи становятся киноведами?[2]
Леонид Козлов. Я бы сказал так: кино как явление очень сильно меня занимало. Выяснилось, что оно таит в себе огромное множество интересных возможностей. И в моем решении не было никакого особого вольнодумства, а только простая логика. Началось все с интереса к киносценариям. Если было принято считать, что киносценарий — это равноправный вид или род художественной литературы, то почему мне не заняться этим на филологическом факультете МГУ. Профессор Тимофеев, в семинаре которого я тогда занимался, не стал возражать — он был человек многоопытный и мудрый. Гораздо важнее было другое: до 1952 года в связи с известными словами Сталина фильмов снималось очень мало, поэтому было общее ощущение нехватки. Общее — потому что с моими однокурсниками происходило нечто похожее. Вот Лев Аннинский, вот Алла Марченко, которая замечательно умеет думать и писать о кино, вот, наконец, Ирина Рубанова. Одновременно на нашем филфаке на разных курсах учились Людмила Кожинова и Лидия Зайцева, ставшие потом признанными педагогами ВГИКа, и известный кинокритик Елена Стишова. Был у нас и еще один студент, на год старше меня, Александр Аскольдов. Все мы из того времени. Заметьте, что такого ухода из филологии в кино ни до, ни после не было.
А.Кукулина. Вас тогда интересовало кино, которое вы смотрели в кинотеатрах, или какое-то более раннее? Где вы его смотрели? Не было же «Иллюзиона», не говоря уже о Музее кино... И телевизора не было.
Л.Козлов. Тем не менее как-то и что-то удавалось смотреть. Кроме того, многое я черпал хотя бы из книги Белы Балаша «Искусство кино».
А.Кукулина. Но это же описания...
Л.Козлов. Все равно. Главное, чьи это описания! На самом деле так сложилось, что кино стало предметом моего особого внимания еще несколько раньше университета. Например, я старался читать журнал «Искусство кино» за 30—40-е годы.
А.Кукулина. Там было что читать?
Л.Козлов. Да. Самое интересное, что было. Там был, например, И.Аксенов.
А.Кукулина. То есть Эйзенштейн взялся из Аксенова?
Л.Козлов. Были более ранние впечатления. Я же все-таки смотрел «Ивана Грозного», разумеется, первую серию, примерно в феврале 45-го года. Мы с мамой пошли в кинотеатр. Впечатление у меня было особое. Отношения между персонажами, даже кто есть кто, за исключением главного героя и царицы, — это осталось в некоторой неясности. А вот общая атмосфера действия, пронизанная какой-то мрачной силой, особый ритм происходящего — это я сейчас употребляю такие слова, как ритм, пластика, стиль, тогда таких слов у меня не было — подействовали на меня чрезвычайно сильно в чисто эмоциональном плане. Это был один из тех особых случаев, когда, просмотрев фильм, я плохо спал ночью. В то время мне было неполных двенадцать лет. С этого началось, пожалуй, все остальное. Когда я спустя годы в сборнике избранных статей Эйзенштейна прочел, что у него во второй серии была сцена в цвете, это произвело на меня совершенно неизгладимое впечатление.
А.Кукулина. В 1950-е годы у вас не было неприятного внутреннего ощущения, что советское кино — слишком взрывоопасная тема для исследования?
Л.Козлов. До 1953 года или после?
А.Кукулина. После.
Л.Козлов. По-моему, не было. Понимаете, проблемы были, но совершенно другого свойства. Они были внутренние. В частности, того сектора, куда я нанялся работать в 1956 году.
А.Кукулина. То есть скорее проблемы научной организации?

[2] Л.К.Козлов закончил филфак МГУ в 1956 году.

Л.Козлов. Не только. Завсектором был хороший человек Юрий Сергеевич Калашников (для меня хороший, хотя отношение к нему, я понимаю, в свете недавних лет менялось). А вот что касается киноведческой школы, которую мне надо было пройти, то это оказалась довольно жесткая школа, о чем я, пожалуй, не жалею. В секторе я был младшим из младших, но никаких возрастных скидок мне не делали, и на протяжении трех или четырех лет мои работы, те, что я писал по плану, каждый раз при обсуждении подвергались разносу и не принимались. И критика была очень серьезная, с принципиальных позиций. Кто-то высказывался более резко, кто-то более мягко, но самым жестким критиком был Ростислав Николаевич Юренев. В моих работах он обычно усматривал нечто чуждое. Он мне вменял, во-первых, идеализм, во-вторых, формализм, в-третьих, ревизионизм. Со своей точки зрения он был прав — в самом деле, в моих теоретизированиях я как будто не опирался на принятые и проверенные устои. Не ссылался на ленинскую теорию отражения, на концепцию партийности литературы, на учение о двух культурах. Хотел заниматься искусством: кино и вообще искусством. Каждый раз в течение четырех лет повторялось одно и то же: я брал свою разруганную статью и передавал спустя некоторое время новый, готовый текст в руки Калашникова, а он читал и говорил: «Годится». И принимал мой текст для публикации в сборнике.

А.Кукулина. Таким образом, Эйзенштейн начался с «Ивана Грозного»...

Л.Козлов. Еще я видел «Александра Невского» и, кажется, смотрел «Октябрь», фрагменты «Старого и нового». Летом 1958 года я представил на сектор заявку на тему, посвященную «Броненосцу «Потемкин». Смешно сказать — к тому моменту я фильм не видел, только читал о нем! Но на первом месте был, конечно, Иван Александрович Аксенов, а на втором — Михаил Яковлевич Шнейдер. Они и решили. И мне предстояло — уже сдав заявку — пойти посмотреть этот фильм. И, что самое ужасное, я жутко разочаровался. Но, слава богу, все-таки я был связан с фильмотекой ВГИКа и выпросил немую копию, без музыки Крюкова. Глядя ее, почувствовал себя лучше и даже более того. Стало ясно, что музыка была, мягко говоря, неподходящая. Так вот, я посмотрел немую версию, и для меня все стало на свои места. Мне удалось написать о «Потемкине» то, что мне представлялось действительно важным.

А.Кукулина. А раннее советское кино — Пудовкин, Вертов, Козинцев, Трауберг — для вас тоже долго не существовало?

Л.Козлов. Трудно сказать. Мой дядя еще до войны был директором Дома культуры, и я в течение довольно большого количества времени, будучи у него в гостях, видел очень много отечественных и даже зарубежных фильмов 30-х годов. Но мы не смотрели фильмов более давних, например 20-х годов.

А.Кукулина. Для киноведческого развития это было плохо?

Л.Козлов. Черт его знает. Сейчас мне кажется, что нет.

А.Кукулина. Считается, что студентам надо историю кино рассказывать последовательно.

Л.Козлов. Скорее, фильмы 20-х годов должен смотреть человек достаточно подготовленный. И в этом смысле мы, пожалуй, смотрели именно так, как и должно быть.

А.Кукулина. Как возник Висконти в вашей киноведческой практике?

Л.Козлов. Я смотрел на него давно, но все время с известного расстояния. Даже когда я увидел фильм «Смерть в Венеции»... Не буду вам описывать, что в голове, и не только в моей, но всех сколько-нибудь понимающих критиков тогда происходило. Все равно была некоторая дистанция. А потом пришло известие о его смерти, и после этого в Москве впервые был показан его предпоследний фильм — «Семейный портрет в интерьере». И вот, посмотрев эту картину, я понял, что должен буду писать о ней и вообще о Висконти. В итоге Аннинский вот считает, что самая глубокая работа у меня вышла, когда я «ушел за рубеж». Я об этом, признаться, совершенно не думал. Показалось обязательным увидеть этого человека так, как я его увидел, и передать свое ви́дение другим людям. После этого я начал свою книжку о Висконти. А вот что у меня

действительно получилось хорошо и быстро — это статья о «Семейном портрете в интерьере».

А.Кукулина. Десять лет — это быстро?

Л.Козлов. Собственно говоря, восемь страниц про это я написал за милую душу сразу, поскольку надо было представить этот фильм на страницах рижского журнала «Кино». А потом текст уже рос и развивался десять лет.

А.Кукулина. Висконти не был своего рода противовесом? Мне всегда казалось, что невозможно сохранить здравый рассудок, занимаясь только советским искусством... Даже если это великое искусство.

Л.Козлов. Возможно, что элемент противовеса здесь был. Я не буду спорить. Вполне вероятно, но все это было где-то в подсознании.

Если смотреть со стороны, Висконти — удивительно подходящий объект исследований для Козлова. Никакого княжеского снобизма в нем, разумеется, нет, но вкус к хорошим и красивым вещам очевиден, равно как и любовь к немецкой культуре рубежа XIX—XX веков во всех ее проявлениях — от Манна до Брукнера. Кроме того, профессор обладает фантастической способностью улавливать приметы истинного аристократизма даже там, где их не видит больше никто, например в персонажах фильма Александра Довженко «Земля» (кстати, «природный аристократизм» этих персонажей весьма близок аналогичному качеству героев «Земля дрожит» Висконти). Оба любимых объекта исследования — Эйзенштейн и Висконти — были, может быть, выбраны в том числе и за кристальную четкость теоретических формулировок, которую Козлов весьма ценит и сам регулярно демонстрирует. Например, так: «Отличие «Земли» от «Генеральной линии» — это отличие органики от организации, патетики от патетизации, отличие мифо-поэтического мышления от рационально выверенной мифологизации» («Земля» Довженко и творческий опыт Эйзенштейна», «Произведение во времени»).

А.Кукулина. Что такое кинотеория и кто такой кинотеоретик?

Л.Козлов. Что касается меня, я человек эйзенштейновской школы. Думаю, как и Клейман со всеми поправками. А вот Лотман и, скажем, Цивьян, при всем к ним уважении, — другая школа. Не моя.

А.Кукулина. Кто из них в большей степени теоретик кино?

Л.Козлов. Строго говоря, Лотман. Если вы возьмете хотя бы один его текст, а именно «Семиотика кино и проблемы киноэстетики», то он определенно нужный, даже очень. Вместе с тем я считаю, что частью он более важен, а частью менее. Но, например, его совершенно замечательные наблюдения касательно Висконти очень даже ценны. (Я не касаюсь здесь блистательной, по-моему, работы Цивьяна об исторической рецепции кино.)

А.Кукулина. Тогда что главное для эйзенштейновской школы?

Л.Козлов. У Эйзенштейна была одна особенность, отличавшая его и от режиссеров, и от теоретиков. Он рассматривал все в огромной перспективе. Ви́дение вещей в перспективе — это, несомненно, одно из непременных условий его метода. И Клейман тоже видит здесь одну из основополагающих особенностей Эйзенштейна.

А.Кукулина. Это необходимое свойство?

Л.Козлов. Давным-давно, когда только что вышла книга Рудольфа Арнхейма, я как раз указал на то, что все в ней есть, только нет перспективы. А если и есть, то в усеченном виде, без понимания дальнейшего развития. А это вещь необходимая.

Когда сегодняшние киноведы берут часть от того, часть от другого, не видя целого, я могу только сказать, что это несерьезно. Разумеется, есть Марголит, есть, скажем, Манцов, из молодых — Багров, есть еще интересные специалисты... Знаете, кто производит действительно серьезное впечатление? Екатерина Тарханова. Она как раз идет вглубь. Хотя я в чем-то с ней согласиться не могу. Потому что она терпеть не может Эйзенштейна. Но она заставляет думать и в конечном счете во многих своих посылках оказыва-

ется права. При всех особенностях своего нетерпимого нрава, но это уже другое...[3]

А.Кукулина. Вы всегда говорите, что вы в первую очередь просто кинозритель, который выходит из зала и начинает что-то думать о увиденном фильме... Про что, про кого сложнее думать? Например, про Тарковского или Пелешяна?

Л.Козлов. Думаю, что сложнее про Тарковского. Именно из-за его укорененности во многих-многих источниках. Я много раз пытался начать писать что-то о Тарковском, но всегда откладывал, потому что не шло.

А.Кукулина. А Пелешян поддается анализу?

Л.Козлов. И да и нет. Пелешян снимает об очень обязательных для него вещах. Что такое армянин во всем богатстве своей индивидуальности, например, в фильме «Мы». Что такое забота о природе? Посмотрите фильм «Обитатели», просто воплощение этого вопроса. И точно так же во всем и всегда. Но как воплощено — уже другое дело. Здесь надо иметь в виду все отличия Пелешяна.

А.Кукулина. Как происходит отбор, про какой фильм хочется писать, а про какой, тоже хороший, не хочется?

Л.Козлов. Это особая история. Вот у меня есть статьи про фильмы «Сена встречает Париж» и «Жил певчий дрозд», которые мне очень нравятся. А статья «Контристория по Глебу Панфилову» написана о фильме, который мне наполовину нравится, наполовину нет. Я не считаю эту картину такой же выдающейся, как предыдущая работа Панфилова. Насколько «Мать» была точна, настолько неточны «Романовы». И я постарался это описать.

А.Кукулина. Но вы же все равно написали про «Романовых». Что должно зацепить, чтобы про фильм захотелось написать?

Л.Козлов. Статью про «Романовых» мне заказали в редакции. Если не говорить о заказанных статьях, то я не могу точно сформулировать ответ на этот вопрос.

А.Кукулина. Почему, например, вы не писали о «Зигмунде Колосовском»?

Л.Козлов. «Зигмунд Колосовский» — это вещь... Между прочим, про него можно было великолепно написать.

«Зигмунд Колосовский» (1945) — фильм Бориса Дмоховского и Сигизмунда Навроцкого, который профессор Козлов показывает всем своим студентам. Большинство слегка шалеет от любви почтенного мэтра к такому разудалому боевику, сделанному по всем канонам советского шпионского кино. Второй фильм, который обязаны посмотреть все студенты, — четырехчасовой экранизированный политический диспут Фридриха Эрмлера «Великий гражданин» (1938—1939).

А.Кукулина. Все-таки что хорошего в «Зигмунде Колосовском»?

Л.Козлов. То, как Зигмунд Големба, великолепно сыгранный Борисом Дмоховским, меняет свои обличья и как в итоге оказывается победителем в смене этих обличий. И пусть все не совсем так, пусть даже в чем-то нехорошо, но вместе с тем есть что-то настоящее в подаче польского подвига.

А.Кукулина. А что хорошего в «Великом гражданине», кроме умеренной смелости кинематографического эксперимента?

Л.Козлов. Мне трудно говорить об этом, ибо пришлось бы выйти далеко за рамки нашей беседы. Во всяком случае, Эйзенштейн ставил фильм «Великий

---

[3] Уже после того как все эти вопросы были заданы и все ответы на них даны, я получил из Петербурга семитомник «Новейшей истории советского кино», включающий четыре тома, озаглавленных «Контекст». Должен сказать, что этот опыт кажется мне удачным во многих отношениях. И больше того, этот семитомник будет чем дальше, тем более существен. При том, что эти четыре тома замкнуты десятью годами кинематографа. Когда наступит время создания истории советского и постсоветского кино, тут этот семитомник свое необходимое слово скажет. Так что я целиком приветствую это дело, начатое ответственным редактором Любовью Аркус и доведенное до конца (я не случайно говорю о доведенном до конца деле, потому что в наше время это не так просто). Что же касается критиков и их разнообразных опытов, то мне в первую очередь хотелось бы отметить тексты Татьяны Москвиной (вне всякого сомнения) и далее тексты Зары Абдуллаевой, Нины Цыркун, Лидии Масловой и так далее, и так далее... — *Прим. Л.К.*

гражданин» на нужное место, что, боюсь, останется для вас непонятым. Почему? Потому что вы человек другого поколения, третьего, если не четвертого, в то время как для зрителей своего поколения этот фильм нес очень многое. И впечатление формировалось иначе, чем сегодня. Элементарная вещь — на самом деле это вранье, но тогда другое было главным.

А.Кукулина. Можно вообще говорить о реализме советского кино?

Л.Козлов. Думаю, что после «Чапаева» этот термин теряет смысл. Как ни парадоксально, самый реалистический фильм того периода — «Иван Грозный». После, в 1953—1954 годы, уже стало возможно говорить снова о реализме.

А.Кукулина. Но «Великий гражданин» снят как раз между «Чапаевым» и... 1953 годом...

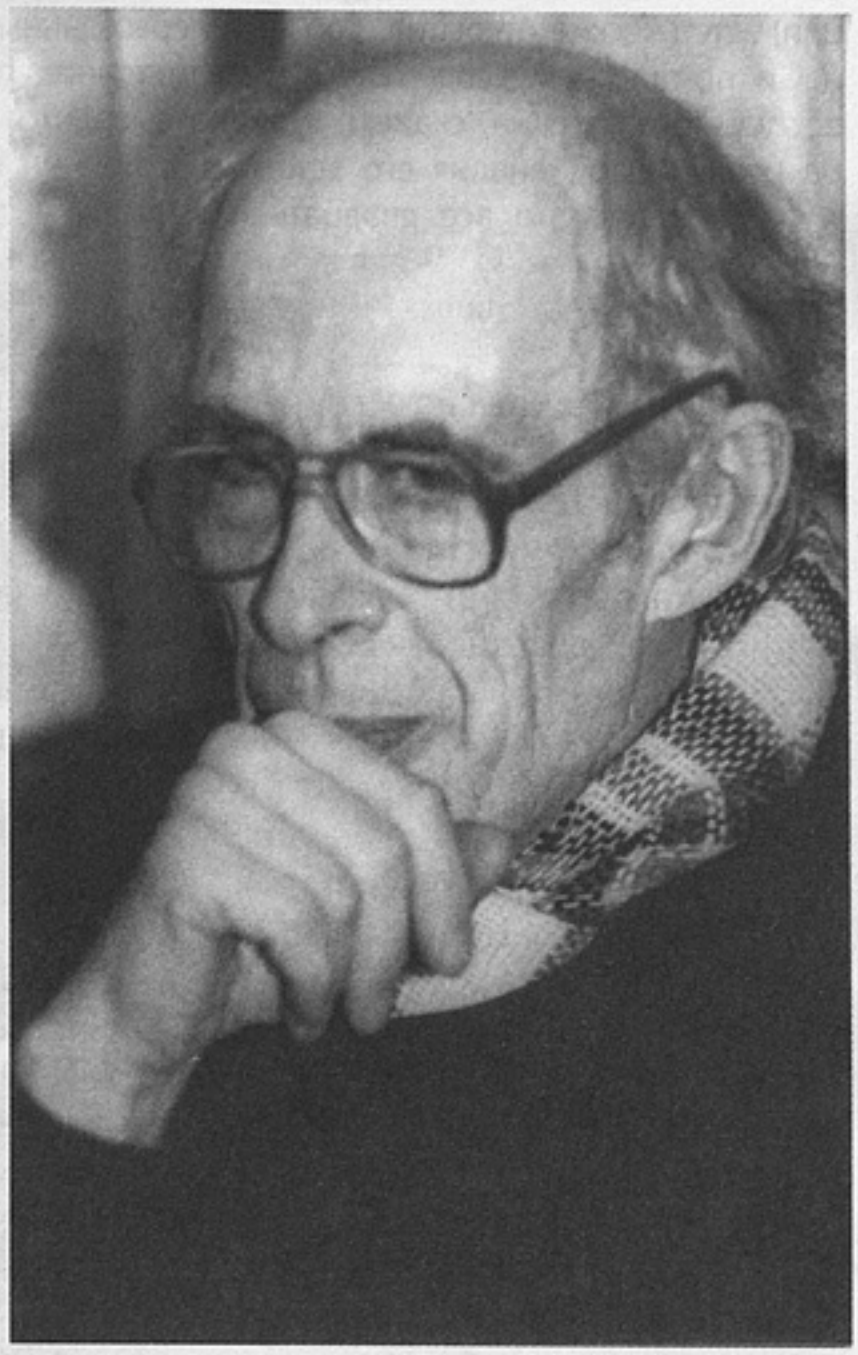
Л.Козлов. Но это вещь совершенно особенная.

А.Кукулина. Чего вы хотели добиться от своих студентов, когда показывали им эту картину?

Л.Козлов. Чтобы вы по возможности со всей серьезностью отнеслись к самой постановке вопроса о реализме.

А.Кукулина. А чего вы от студентов хотели в целом?

Л.Козлов. Чтобы само кино было не только объектом изучения, а чтобы оно вам просто понравилось.



Леонид Козлов

У студентов складывалось впечатление, что от них хотят не только этого. Потрясающая особенность Козлова-теоретика: почти все его статьи заканчиваются словами «но это только первое приближение к важной теме, которая заслуживает отдельного подробного анализа». Надо отметить, что это оказалось заразно — половина курса первое время писала точно так же и потом долго избавлялась от заразной плагиаторской привычки. И дело не в том, что он что-то не додумывает — как раз все свои построения он доводит до логического конца. Но главное качество теоретика — умение выстроить концепцию, которая будет охватывать не только существующие факты, но и те, которые появятся в будущем. И это Козлов как раз умеет делать как никто. Недаром одна из его статей называлась «О практичности хорошей теории». Открыв статью 1985 года, давшую название всему сборнику — «Произведение во времени», можно найти, например, следующее: «Вопреки распространенной точке зрения, будто прямой синхронный репортаж что-то вроде телевизионного палеолита, что его вытеснение с экрана подтверждает его недостаточную ценность и прогрессивность, что действительная перспектива развития ТВ-эстетики — в совершенствовании форм видеофиксации, а также в изощрениях всякой электронной и компьютерной машинерии, которая изгоняет с экрана простейшие формы контакта с действительностью, [...] — вопреки этой точке зрения (и в противовес этой могущественной тенден-

ции) эстетические открытия, добытые первозданным синхронным репортажем, реальны и по-прежнему содержат в себе источник плодотворных возможностей». Так вот из этого пассажа, скажем, отлично выводится хорошая, крепкая концепция жанра реалити-шоу, анализ его эстетики и причин его популярности. Причем, заметим, написано это все двадцать лет назад, а телевидение никогда для Козлова приоритетной темой не являлось.

Вот это и есть ви́дение перспективы...

А.Кукулина. Какова на сегодня картина советского кино?
Л.Козлов. До 1985—1986 года все понятно. А потом — уже постсоветское.
А.Кукулина. Но все равно отечественное...
Л.Козлов. Не хочу. Не могу. Мне это неинтересно. Скажем, есть фильм Попогребского и Хлебникова «Коктебель», который я высоко ставлю, в отличие от картины Звягинцева «Возвращение» — она мне кажется дутой величиной. Вообще же говоря, мы здесь вступаем в совершенно особую реальность. Я имею в виду кинематограф 1990—2000-х годов, и я не хотел бы подробно ее касаться. Но, конечно, говорить есть о чем.
А.Кукулина. А итальянское кино?
Л.Козлов. Оно начало исчезать к 1976 году.
А.Кукулина. Почему? Феллини еще был жив, Антониони жив до сих пор и даже снимает.
Л.Козлов. Об этом лучше всего сказал профессор Мазолино д'Амико: «Итальянское кино кончилось в середине 70-х. В 1975 году в Италии были введены в действие десять коммерческих телевизионных каналов». И это высказывание абсолютно все проясняет. А у Феллини мне, между прочим, очень понравился — гораздо больше, чем многое другое, — «И корабль идет». Очень захотелось о нем написать.
А.Кукулина. Вы до сих пор думаете, что почитатели Феллини и почитатели Висконти — это как собачники и кошатники?
Л.Козлов. Да, я по-прежнему того же мнения.
А.Кукулина. А французское кино, на ваш взгляд, кончилось?
Л.Козлов. Одно время так казалось. К счастью, некоторые фильмы показывают, что это не так. Из современного французского кино мне очень нравится фильм Отара Иоселиани «Охота на бабочек». По-моему, можно смело считать его произведением французского кино.
А.Кукулина. Не стала бы я так говорить...
Л.Козлов. Это шутка. А серьезно... Конечно, если сравнивать с тем, что было, скажем, в 50—60-е годы, сегодня ничего подобного нет. Но, с другой стороны, правила ВТО перевели фильмы в разряд промышленных товаров...

Правила ВТО профессора волнуют так же сильно, как и множество других вещей, с кино связанных лишь отчасти или вообще не связанных, — автомобили (особенно середины XX века), ядерная физика (и специально — Нильс Бор, чью теорию о воздействии субъекта исследования на объект Козлов блистательно применил к кинематографу), фотография, живопись, биография великого немецкого дирижера Фуртвенглера и многое другое. И все это со временем становится частью его исследовательского аппарата, который удивительно точно анализирует кино, воздействуя при этом не на объект исследования, а на отношение к нему других исследователей. Есть о чем поговорить с Бором.

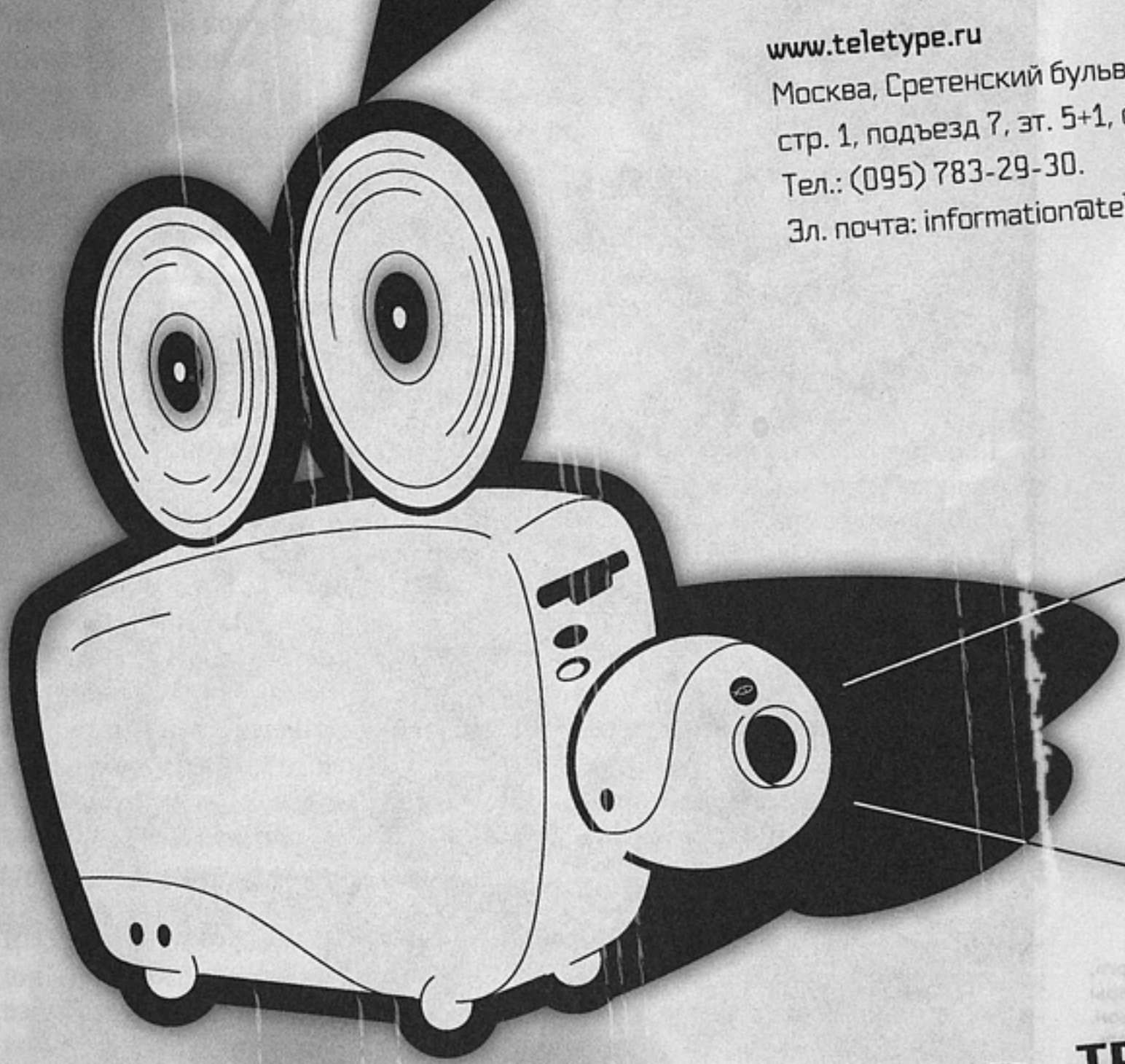
Эл. почта: information@teletype.ru

ВАЖНЕЙШИЙ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

TELE TYPE

www.teletype.ru

Москва, Сретенский бульвар, дом 6,
стр. 1, подъезд 7, эт. 5+1, студия 80-а.
Тел.: (095) 783-29-30.
Эл. почта: information@teletype.ru



TELE TYPE

«Айсберг», режиссеры Фиона Гордон, Доминик Абель, Брюно Роми

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Далекое — близкое

КИЕВ-2005

1

Киевский фестиваль «Молодость» проходит в вольготной атмосфере ненатужного демократизма. Залы по преимуществу оккупирует молодежь. Члены жюри обмениваются впечатлениями с непосредственностью и неангажированностью простых зрителей. Так, между делом, удалось услышать короткий комментарий председателя жюри, американца Ирвина Кершнера, по поводу «Полумглы» Артема Антонова. Озадаченный, как и многие зрители, неорганичной концовкой ленты, Кершнер заметил, что у американцев — в отличие от русских — открытых финалов не бывает. По-видимому, речь шла не о закадровом расстреле немецких пленных, а о сумеречной неизвестности, куда уходили русские солдаты (среди них был и главный герой).

Впрочем, оставить «Полумглу» без пессимистичного многоточия означало бы окончательно превратить ее в образец непродувного соцреализма. Разумеется, в советские годы комедийный «интернационал» Антонова — анекдотическая, чуть ли не водевильная уживчивость врагов с врагами — не прошел бы. Но реликтовая фактура, напрямую перекочевавшая из сталинского лубка и масскульта, выхолащивает примиренческий пафос и политкорректный посыл фильма.

Концепцию «открытого финала» можно расширить и применить к расплывчатому кино без прямой речи, которое проветривается со всех сторон, но ничего в себя не впитывает, остается незаполненным. И интерпретировать ее как пассивную, если не пораженческую, реакцию на нынешнее время. Его скорости и изменчивости словно противопоставляется поэтический, окололитературный стазис — возможно, все еще интригующий как форма, но явно уклоняющийся от неожиданных, да и подразумеваемых смыслов.

Лента «Вдвоем» Николая Хомерики, учившегося во французской киношколе FEMIS у любителя пустого «пустого пространства» Филиппа Гарреля, сделана в утилитарных традициях мастера и с отсылкой к неприкосновенным, как музейный запас, отечественным авторам.

«Вдвоем» — короткая хроника объявленной смерти. Место действия — спальный район, блочная многоэтажка, типовая квартира. Персонажи — умирающая мать и ее сын. Их последние дни, часы проходят в черно-белой палитре, на долгих планах, в документальном ракурсе и тишине. В открытом и одновременно безвыходном пространстве, ограниченном периметром безликих высоток, загораживающих вид, убивающих перспективу, блокирующих взгляд и ви́дение. Не только героя, но и зрителя, и режиссера. Возможно, такова первая стадия отчуждения — от реальности, от жизни и смерти, проте-

кающих в этой обескровленной атмосфере, в этом «чистом кино» на одной ноте, в одном ритме, одинаково вгоняющих в апатию и бездействие.

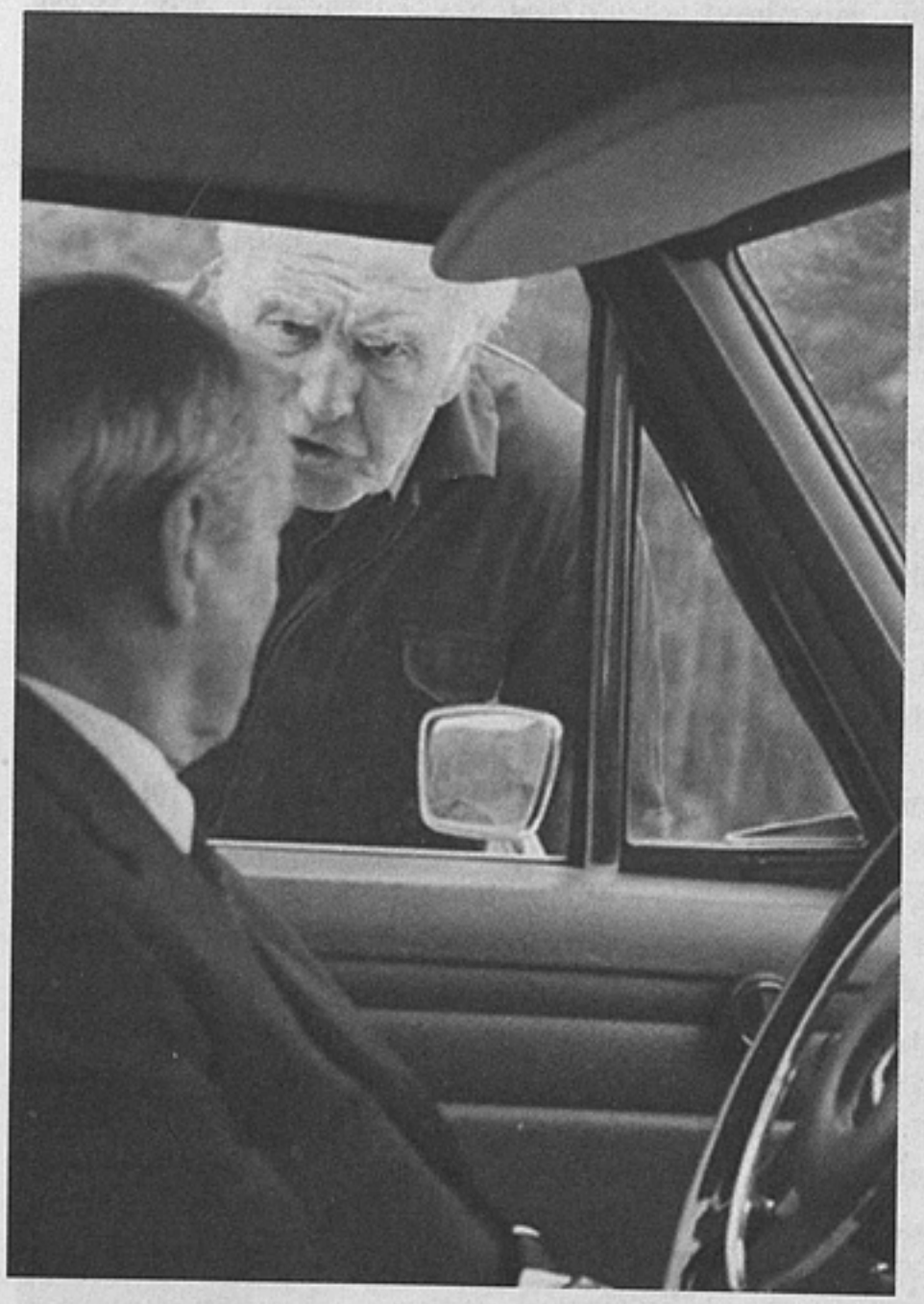
Фильм Хомерики — призер Каннского студенческого конкурса CinØfondation. «Молодость» тоже не оставила его без награды. Но от зарубежных конкурентов он отличался не формальной изысканностью «русской школы», немного утратившей, похоже, свой козырной статус (громкий неуспех в Венеции отлично декорированного «Гарпастума» — особенно после венецианского триумфа не менее тщательного «Возвращения» — тянет на симптом), а в первую очередь концептуальным однообразием, содержательным изоляционизмом, бытованием среди, возможно, и универсальных, но загнанных в резервацию мотивов, тем и их решений.

Отсутствие на пленке социальной природы, немаргинальных героев, современных историй — при той роли, которую они играют в жизни и даже, так сказать, в пространстве вечных ценностей, — козырем быть не может: с таким «культурным багажом» далеко не уедешь. Может быть, удастся потянуть еще на несколько длинных, статичных кадров — «образов-без-движения». К тому же все вышеперечисленное отнюдь не противоречит амбициям, упованиям и воздуху авторского кино. И даже тому классическому «высокому» языку, к которому апеллирует Николай Хомерики.

Близким родственником его ленты оказались «Путники» украинца Игоря Стрембицкого, победившие в Канне в конкурсе короткого метра. Это черно-белое стихотворение (или поэма, или поэтичное синема-верите) состоит из случайных, моментальных зарисовок дивного мира и его самых фотогеничных представителей — детей, стариков и душевнобольных. Сюжета нет. Зато культурным ссылкам, как и интерпретациям, нет числа.

Среди иностранных короткометражек тоже попадались фильмы про старость и смерть, болезнь и тошноту. Но — с непременным, пускай и происходящим между кадров, преодолением этих тропов, с обязательным выходом из художественного и мыслительного тупика, который они, тропы, диктуют и навязывают.

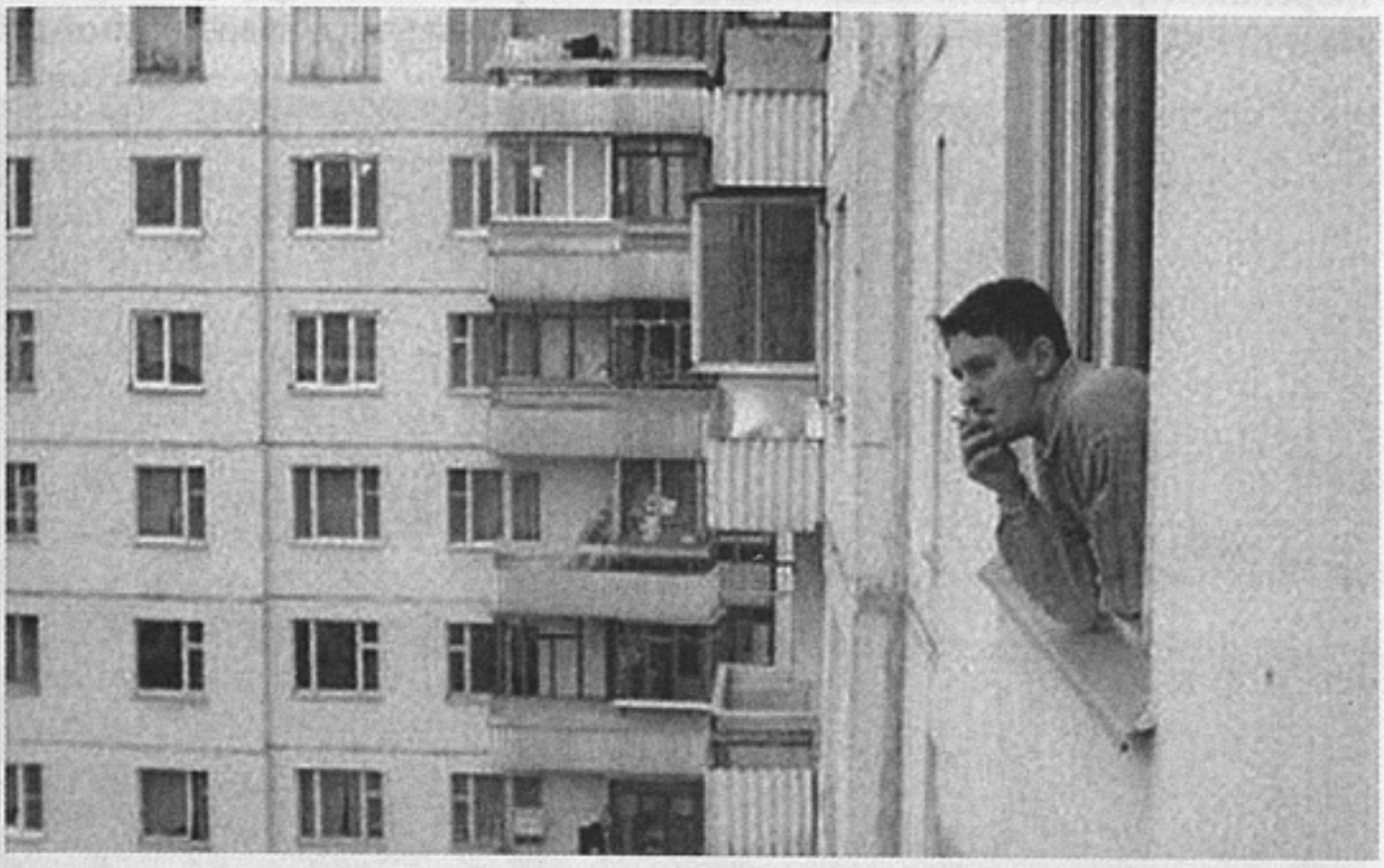
Скажем, шведский «Хороший день» (режиссер Пер Ганефьорд) — рассказ о старике, который задумал покончить с собой и остановил свой автомобиль на рельсах, но ему помешал проезжавший мимо тракторист, тоже вдовец, в том же возрасте, живущий один в доме, полном детских игрушек. Ни пафоса, ни педалируемого упадничества, ни фатальности. Погостив у незнакомца, герой вновь останавливается на переезде, но поезд уже прошел, бессмысленная смерть миновала. Придется возвращаться к жизни и к самому себе — таким, какие есть. И еще — никаких претензий на «произведение», на попадание



«Хороший день», режиссер Пер Ганефьорд

в контекст и традицию. Нет и красиво осыпающегося, как штукатурка, документального антуража. Есть строгое сценическое пространство, которое высушивает, экономит ту самую — зачастую самодовлеющую — киногению.

Или — швейцарская картина «Мистер Гольдштейн» (режиссер Миша Левински). Герою девяносто три года, он живет в доме для престарелых и однажды получает письмо от возлюбленной, которую не видел больше шестидесяти лет. Воспоминаний мы не видим. Вместо них — сомнения и беспокойство молчаливого пожилого человека, томительные будни среди таких же



«Вдвоем», режиссер Николай Хомерики

одиноких людей, доверительные беседы с медсестрой, уговаривающей его ответить, а когда выяснится, что писать уже некому — женщина умерла, отвечающей старику за нее.

Сюжет вроде бы из серии «Волга впадает в Каспийское море». Но не в данном случае. Скорее, тут, как и в предыдущем фильме, Каспийское море впадает в Волгу. Так достойно и тонко, несентиментально и сдержанно они исполнены. И столько ощутимых, материальных смыслов и эмоций удается выразить через предельно конкретную и жестко очерченную форму. Не короткометражки, а готовый концентрат для большого кино. Именно способность рассказать историю, вернее, пробудить ее в сознании зрителя при помощи точных диалогов, актерских лиц и интонаций — минимума сюжетной информации — образует преимущество короткого метра перед полным. Ближе всего здесь — жанр рассказа, новеллы.

В короткометражных программах фестиваля превалировали креативность и нефундаментальный «талантливый идеализм» молодых авторов, их раскованное воображение, не чуждое социальной реальности, и социальное неравнодушие, не вступающее в диссонанс с законами развлекательного кино. Их настроенность на текущий момент и свобода от стремления к «сверхчеловеческому».

Лучшие работы представляли собой прекрасные образцы социального жанра, завязанного на повседневности и нормальном, но никого не уравнивающем существовании.

Австралийские «Усы» (режиссер Вики Шугарс) — абсурдистский скетч про немолодую супружескую пару — вызвали бурю аплодисментов. У героя проблемы с потенцией. А у героини — прямо по закону сообщающихся сосудов — вырастают усы. Испугавшись, что это еще больше повлияет на состояние мужа, она начинает отчаянную борьбу с растительностью. Но однажды примеряет на себя мужской облик и костюм, поправляет совсем уж чаплинов-

ские усики и именно в таком травестийном, ироничном виде мгновенно и неожиданно для всех излечивает супруга.

Еще один фильм, снискавший овацию, — британский «Банкир» (режиссер Хэтти Дэлтон). Комплексующий работник банка спермы раздает и собирает донорские стаканчики, а в свободное время выслеживает своих клиенток и фотографирует их младенцев, рожденных, как ему кажется, не без его творческого участия. Разглядывая эти снимки, он чувствует себя не «шинелью», но незаметным демиургом чужих судеб, а свою судьбу находит в лице такой же недотроги — сотрудницы клиники по искусственному оплодотворению. Просто, артистично и человечно — практически мужской вариант «Амели»: та же социальная сказка о реальной возможности невозможного.

«Банкир», режиссер Хэтти Дэлтон

«Из страны тишины», режиссер Саман Салюр

Или — итальянские «Дорогие друзья» (режиссер Тони Трупиа). Остроумная сатира на мир телевидения и его работников, готовых ради рейтинга инсценировать в прямом эфире воскрешение погибшего ведущего, вызвать дух телезвезды, пригласить в студию его близких и заставить их всерьез разговаривать и обниматься с воздухом. И так заиграться-разнервничаться, что самим умереть за работой и попасть в символический лифт, направляющийся то ли вниз, то ли вверх — в зависимости от степени их профессионального цинизма.

Сценарии этих фильмов нехитрые. Режиссерские решения незамысловаты. Но в нерутинном описании и обыгрывании реальности, в создании ее конструктивных моделей, в производстве и перекодировке ее знаков, мифов и значений им не откажешь. Режиссура здесь — не только в умении выстроить прихотливую мизансцену и длить кадр, а прежде всего в созидательном восприятии и ненавязчивой концептуализации действительности. Таких маневров, приемов, сюжетов нет в арсенале «высокохудожественного» молодого кино из России.

2

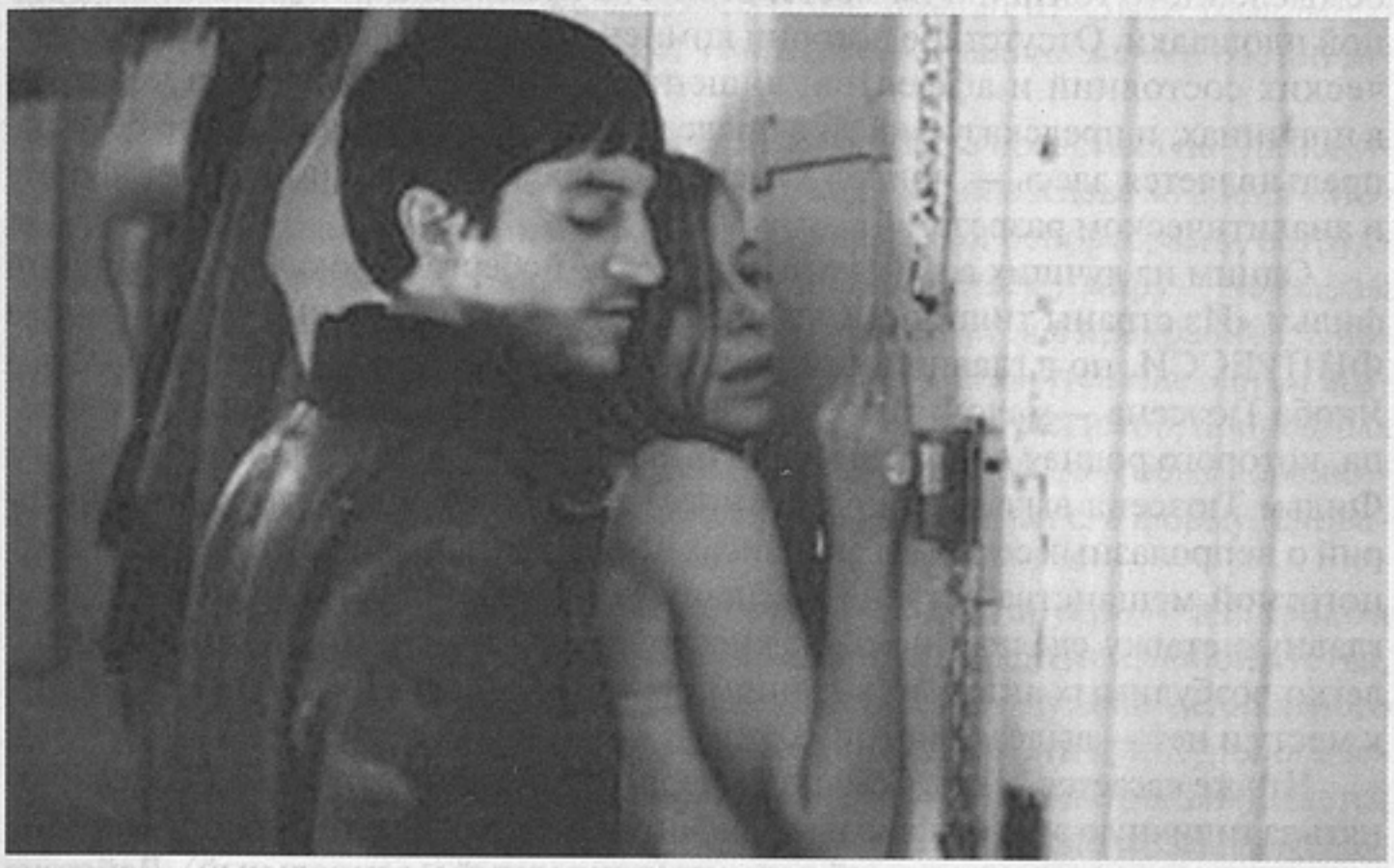
Невероятный потенциал «минимального» кино получил подтверждение и резонанс в бельгийском «Айсберге» (второй по значению приз фестиваля), полнометражном дебюте Фионы Гордон, Доминика Абеля и Брюно Роми. За плечами этого трио блестящих артистов — суперусловный театр, короткие фильмы в жанре отточенного бурлеска и искрящегося, отчеканенного слэпстика. В «Айсберге» они не только режиссеры, но и исполнители главных ролей. Их лента — собрание первоклассных мини-перформансов. Вместе они складываются в быструю, последовательную историю. В то же время самые яркие из них могли бы существовать и демонстрироваться отдельно.

Марионеточная пластика и биомеханика гуттаперчевых актеров (а также

героев) дополняются тут приемами и трюками из немой комической, а театр абсурда, атмосфера «замороженного» воздуха и «медленное дыхание» персонажей воссоединяются, по словам восхищенных зрителей, с ритмами, тактами Аки Каурисмяки, Жака Тати.

С уверенностью можно сказать, что фильм сделан в лучших традициях минималистского голландского гротеска. Герои, отличающиеся фантастической удароустойчивостью при контактах с прагматичной судьбой, вписываются в галерею прославленных странников (от слова «странность») Стеллинга, Вармердама.

Сценография и раскадровка — в духе нидерландского конструктивизма, безупречного искусства на плоскости. Ничего лишнего. Кадры статичны, но



«Близко», режиссер Маркус Ленц

действие динамично. Мизансцены и композиции будто расчерчены по линейке — с проступающими следами от карандаша. Идеальная геометрия, как на обозримых — с приземленной перспективой — просторах родины Мондриана.

По сюжету это легчайшая, «экологически чистая» сказка об управляющей заштатного фаст-фуда, которая бросила свой рутинный труд и заторможенное семейство ради путешествия к океану, открыла в себе готовность к радикальной перемене участи и страсть к неведомому. О ее тишайшем муже, ринувшемся вдогонку. И новом возлюбленном — здоровенном моряке и уязвленном одиночке, который после трагической гибели родных лишился слуха и дара речи.

Айсберг — прозрачная метафора труднодостижимого «бермудского треугольника», куда можно провалиться, где можно на время исчезнуть, забыться, затаиться, охладив себя. И одновременно реальная льдина, на которую наткнулись герои в трухлявой лодочке под названием «Титаник». И еще — удачный образ незаметного, «глухонемого» человека, который, как и верхушка айсберга, скрывает в себе неведомую глубину, силу. И последнее: верхушками айсберга можно, наверное, охарактеризовать лучшие образцы короткого кино.

Увы, рядом с отменной программой малого метра «большой» конкурс выигрышным не выглядел. Многие дебюты представляли собой растянутую во времени историю для короткого фильма. Обычная ситуация, когда действие исчерпывается в течение первых тридцати минут, а дальше начинается стилистически оформленное — иногда очень умелое — топтание на месте. Впрочем, были и исключения.

Например, немецкая картина «Близко» Маркуса Ленца. Героев двое — девушка, страдающая боязнью открытых пространств, запершаяся в выселенном доме, идущем под снос, и молодой человек без места жительства и опре-

деленного рода деятельности, скитающийся по городу в поисках легкой наживы. Исходная ситуация годится для минималистского театра — два отчужденца в закрытом, замкнутом пространстве. Будут и саморазрушение, и взаимные истязания, и саднящая близость, и насильственные разрывы. И финальный — мучительный — выход на воздух, в пустынную ночь, в клаустрофобию большого города.

Этот фильм про сближение как опыт, немыслимый без насилия, боли, страха, мог бы, конечно же, быть намного короче. Сюжета хватает на полчаса. Остальное время отдано судорожным артистам, чьи сложные характеры прорастают из сосредоточенного блуждания по сцене, из повторов в жестах, движениях, взглядах, самоотверженного углубления в тиски роли — уже осмысленного топтания на месте, вернее, в пределах и на краях ограниченной площадки. Отсутствие истории компенсируется связной серией человеческих состояний и аффектов, лишенных, как часто бывает, и четкости в причинах, и предсказуемости в последствиях. Немотивированное безумие предъявляется здесь — привет Ханеке — в предельно рациональной форме и аналитическом разрезе.

Одним из лучших в конкурсе — после «Айсберга» — оказался иранский фильм «Из страны тишины» Самана Салюра. Он заслуженно получил приз ФИПРЕССИ, но в главной номинации проиграл датскому «Обвиняемому» Якоба Тюэсена — малоинтересной, но симптоматичной психодраме про отца, которого родная дочь обвиняет в инцесте и регулярных домогательствах. Фильм Тюэсена вызывает подозрение, что производство сумрачных историй о непролазных семейных кризисах и жуткой (психоаналитической) подноготной мещанства датчане поставили на конвейерные рельсы. Причем главную ставку сделали не на режиссуру и драматургию, а на горячечных, легко возбудимых актеров (в данном случае — звезд «Догмы»), чересчур — к месту и нет — вылезающих из кожи.

Что же касается ленты Самана Салюра, то с первого взгляда ее хочется принять за типичную этнографию и квалифицировать как очередную пикантность, удачно использующую местный колорит (природный и социальный). Действие происходит в безбрежной пустыне на юге Ирана. Умопомрачительные, психоделические ландшафты и миражи, словно зыбучие пески, поглощают героев — двух братьев-подростков. Чтобы выжить на этом краю света, они вынуждены торговать опиумом, воровать и продавать бензин, добывать соль.

Фильм, заканчивающийся словами о том, что «лучшее место на земле — там, где ты живешь», создан с явным учетом мировых — глобалистских — тенденций. Герои застигнуты в моменты непрерывного, пульсирующего трудового ритма. Беспокойное — с рывками — повествование образует динамичную, скачкообразную линию. Быстрая, спотыкающаяся, задыхающаяся на бегу камера напоминает об организации движения у братьев Дарденн и адептов «Догмы». Саундтрек, как и картинка, тоже аутентичен — шумы ветра, звуки труда, лязг грузовиков.

«Из страны тишины» — органичный и показательный пример слияния классических иранских мотивов (детство, (не)равнодушная природа и даже потерянные путешественники с суицидальными наклонностями) с модной западной оптикой. По крайней мере, навскидку трудно припомнить иранский фильм, в котором так же активно и ловко применялась свободная ручная камера. Вернее, можно говорить о стирании различий между современным восточным и нынешним европейским «неореализмом» (а также «минимализмом»), замешанных на бедной экстремальной фактуре и воле к гуманизму:

Странный парадокс, но герои Самана Салюра, ответственного наследника традиций иранского кино, больше похожи на неугомонных отщепенцев из картин братьев Дарденн, чем на «взрослых» детей из фильмов Киаростами, Маджиди, семейства Махмальбаф. Реактивное изображение в его ленте тоже имеет мало общего со спокойствием и созерцательностью, что исповедуются и диктуются в лучших произведениях иранских мэтров. Да и затерянная, стертая с карты мира пустыня хоть и противоестественным образом, но все же

идеально рифмуется с безлюдностью и нелюдимостью окраин Европы, с неодушевленной природой ее промышленных пригородов.

И в том и в другом случае воспроизводится схожий — сверхчеловеческий и сверх(слишком)человечный, а потому не совсем естественный — взгляд на людей и окружающую их среду. Он радикально не совпадает с возможностями зрительских органов чувств, превосходя их по степени интенсивности, выносливости, и вроде бы призван разрушить наработанные стереотипы восприятия, закостенелые формы чувствительности — достучаться до сердец. Но его избыточная, сокрушительная сила — «психическая атака» — вызывает защитную реакцию, отчего запечатленная реальность начинает восприниматься по принципу «чем ближе, тем дальше». Его технологическая слаженность напоминает прихотливый, искусственный аппарат из «Льда» Владимира Сорокина, тоже созданный для того, чтобы эмоционально жечь и растапливать людей.

В массовом, растиражированном виде эта тактика предстала на знаменитой ежегодной выставке World Press Photo, проходившей в Киеве во время «Молодости». Большая часть снимков сделана западными репортерами, сотрудниками главных мировых изданий, и посвящена третьему миру — «странам тишины». На их фотографиях безобразное превращается в прекрасное, а история, как в фильме Самана Салюра, отчуждается и становится еще одним возвышенным ландшафтом. Люди — жертвы тоталитарных режимов, природных стихий, государственного насилия, власти несправедливости и обыкновенного рока — пропадают, растворяются в пейзаже, принимая его форму, сливаясь с линией горизонта, утопая в земле.

Вроде бы еще совсем недавно подобный взгляд на другую — в широком смысле — реальность, взгляд восхищенный, полный трепета и любопытства, был закреплен исключительно за сознанием элегантного чужака, деликатного путешественника с родословной колонизатора. Теперь эти культурологические оппозиции и координаты сместились, теперь он отчетливо обезличивается в медийном пространстве, где настоящая драма неотличима от захватывающего аттракциона, гибель масс — от постановочного зрелища, искореженные тела погибших (многие из них — дети) — от позирующих перед объективом натурщиков, а неокультуренная, катастрофическая реальность — от суперсуггестивной пиксельной фотографии. Где через ужас выживших транслируется неиссякаемая фотогения страдания.

Больше всего эти документальные снимки похожи на монументальные фрески. Будто они создавались не за один миг, а в течение долгих десятилетий: случайность, эксклюзивность, неповторимость мгновения изгоняются с пленки. Поэтому в массе своей они представляются вариацией, матрицей одного и того же события, максимально абстрагированного, лишенного твердой почвы. Было оно, не было — не важно: его визуальное сверхприсутствие не тождественно реальности факта. В аутентичный фильм Самана Салюра беспрепятственно внедрены те же самые механизмы неразличимости. Кадры и панорамы из его ленты могли бы прекрасно дополнить европейскую экспозицию World Press Photo. И на фотографиях, и на экране эффект один — завораживающий лед, пустыня ирреальности.

ВИКА СМИРНОВА

Амнезическое кино

История и память

Теперь мы начинаем понимать: когда любую видимую вещь, какой бы спокойной и нейтральной она ни была внешне, подкрепляет утрата, она становится неотменимой и тем самым преследует нас.

Жорж Диди-Юберман

Разговор о кризисе памяти столь же тривиален, как разговор о погоде. И тем не менее он не устаревает. Более того, становится предметом моды, шагнув с философских подмостков в поле кинематографа, из области теории в область общественных вкусов.

Казалось, все должно быть наоборот. «Катастрофическое сознание» и «клиповая реальность» как будто бы готовят нам нескончаемое забвение. И — благостное существование в бесконечном сегодня, без ощущения неполноты и виновности, даруемой историческим прошлым. Однако новая катастрофическая реальность все настоятельнее вписывает человека в историю, еще теснее связывая с прошлым. Перефразируя Диди-Юбермана, можно сказать, что человек есть то, в чем он больше всего нуждается. А значит, не по причине одной лишь моды и глобалистского стереотипа появляются фильмы об амнезии. У этой «утраты памяти» есть своя предыстория, свой анамнез недугов вроде «компьютерных революций», «фрагментации зрения» и «эстетики клипа». Конечно, и до всяких компьютерных революций амнезия была излюбленной темой кинематографа. О беспамятстве мечтали сюрреалисты, им грезили герои американского «нуара» или сновидцы вроде Рауля Руиса. На языке забвения говорили о разном: в 20-е — об идеальной нестойкости мира; в 60-е — об исторической травме Алжира, Хиросимы и Холокоста.

Да, амнезия всегда оставалась популярным сюжетом, однако в разное время она вызывала к жизни свой визуальный контекст. Именно об этой разности контекстов и пойдет речь. Я попытаюсь отделить амнезию вчерашнюю от амнезии сегодняшней. В первом случае вырисовывается тенденция ощущения виновности. Во втором — поиски вины. А между тем виновность есть чувство, с которого история начинается.

60-е. Прочь от линейности

1

Законодателем «мнемонического» жанра в 60-х был Ален Рене, чей кинематограф привычно связывают с «потоком воспоминаний». Однако, называя фильмы Рене «кинематографом памяти», едва ли имеют в виду нечто *ностальгическое*, хоть отдаленно напоминающее тоску по утраченному событию, предмету или роману, пребывающих где-то в исторической неизменности. Напротив, речь идет о разрушении всего *исторически неизменного*.

Необходимо напомнить, что память, о которой шла речь у Рене, была в первую очередь памятью Холокоста. Той самой памятью, что к началу 60-х была еще слишком живой и для которой ностальгический жанр с его декоративной «меланхолией руин» оказывался жанром реакционным.

Возможно, потому Рене отказывался называть свои фильмы «фильмами памяти», предпочитая вести речь о «сознании». Возможно, потому отказ этот был столь категоричным, что *под памятью* классически понималась линей-

ность, равно как под ее субъектом — наследование истории *какой бы она ни была*.

Словом, если вернуть жест Рене его историческому контексту, мы увидим этот жест как типично французский. Более того, в этой «французскости» он будет принадлежать не одному только автору «Хиросимы» — всей послевоенной эпохе, напоминающей сцену, где «исторической субъект сражался с собственным отражением в языке» (Р.Барт).

Нетрудно понять, что именно говорило французу его отражение, если вспомнить о драме коллаборационизма, позорном режиме Виши, о политическом соглашательстве, о массовой отправке в концлагеря. Это отражение говорило ему о травме, которую следовало изжить.

Но возможно ли это? И как это сделать, если история уже совершилась? Это возможно, представив исторического свидетеля в виде театрального персонажа, а его историю как историю масок.

Характерно, что все герои Рене прежде всего «актеры»: меланхолические комедианты, донашивающие чужую историю с осознанием *роли* и с чувством истории, которая *приключается* с каждым из их рассеянных во времени «я». Словно герои старинных комедий, эти «актеры» столь непостоянны, сколь и неизменны. Они лгут, но что значит их ложь по сравнению с их онтологическим непостоянством! С последним они ничего не могут поделать.

Итак, кинематограф становится театральным. С экрана уходит реалистичность и усиливается ощущение «постановки». Персонаж уже не равен себе в историческом времени, и это неравенство оказывается поразительно ценно для современника. Оно дает современнику шанс обрести тот язык, на котором искусство могло бы заговорить, чтобы говорить о том, что считалось *невыразимым*[1], и от имени тех, кто ускользал от определений и определенности, как многочисленные герои Рене ускользали от имен и поступков, обрастая новыми подробностями, радикально менявшими их роли друг к другу.

2

В фильме «Мюриэль, или Время возвращения» есть персонаж, который, рассказывая о своем пребывании в военном Алжире, демонстрирует фотокарточки из альбома — пыльные пейзажи с пальмами, тусклым солнцем, на вид обычные почтовые открытки с их безличностью туристического свидетельства. Мсье Нойар желает выглядеть благопристойно: он приехал к той, с которой, возможно (у Рене никогда и ни в чем нельзя быть *уверенным*), имел платоническую юношескую связь и которая пригласила его провести несколько дней, вспоминая о прошлом. Фотографии и щегольское пальто (мсье Нойар отличается респектабельной элегантностью) должны производить «хорошее впечатление». Но Рене всем наделяет своего героя в гротескном избытке: чрезмерно патетическими манерами и внешностью, слишком благопристойной, чтобы не оказаться обманчивой. Господина между тем зовут Альфонс, и у него есть племянница, которая позже оказывается его любовницей. И другие условно положительные герои этой картины едва ли могут похвастаться честностью. Элен (Дельфин Сейриг) продает чужую антикварную мебель, выдавая ее за собственную. Деверь Альфонса скрывает причину, по которой приехал в Булонь. Словом, «Мюриэль» — история, где каждый лжет. Но лжет — как сказал бы Орсон Уэллс, — не догадываясь, что движется к истине.

И вот уже типичное воскрешение любовной истории удаляется за кулисы, уступая место комедии. Каждое тело развертывает собственный текст, меняющий положение персонажей от эпизода к эпизоду. Но к финалу мы так и не узнаем, служил ли мсье Нойар в колониальном Алжире. Что произошло между ним и Элен? И зачем он приехал в Булонь? Из мелодрамы история превращается в фарс — так много нелепых, смешных и вульгарных подробностей она обретает по ходу действия.

[1] Под *невыразимым* имеется в виду Холокост, перед которым, по утверждению Брехта, цепенела литература, не в силах трактовать это бессмысленное, банальное зрелище.

3

Есть искушение написать, что письмо Рене разоблачало. Но что именно было предметом этого разоблачения? Правдивость исторического свидетельства (всегда предстающего интерпретацией, историей, зависящей от рассказчика, этого вечно случайного автора исторического письма)? Способность памяти реконструировать прошлое и передаваться линейно? Или речь шла о чем-то ином, и эти разоблачения не так уж интересовали Рене? Чтобы ответить на

«Хиросима, моя любовь», режиссер Ален Рене

этот вопрос, нужно понять тот род отношений, которые связывали героев Рене с их прошлым. А они точнее всего описываются словом «двусмысленные».

И здесь необходимо напомнить, что прежде чем «обезоружить историю», лишив ее спонтанности нарратива, Рене до мельчайших подробностей прорабатывал биографии своих персонажей. Потом эта линейность расстраивалась, и каждый герой, каждый характер оказывался «двойным». С одной стороны, персонаж был привязан к некоей *истории*, некоей объективной реальности, как персонажи «Мюриэли» привязаны к Алжиру или довоенной Булони. С другой — этот герой бесконечно менялся и, подобно Нойару, выглядел то бравым колониальным полковником, то респектабельным вралем, то трогательным заложником обстоятельств и при этом оказывался пленником памяти, которая, согласно Бергсону, приходит с образом и вечно активна в отношении прошлого.

Таким образом, «настоящее прошлое» в картинах Рене никогда не существует. Прошлое никогда не становится *историей*, напротив, напоминает бесконечный спектакль, непрекращавшийся благодаря постоянно разыгрываемой сцене забвения.

Не случайно, что все герои Рене испытывают нечто вроде амнезии, пребывая в забывчивости о событиях давнего прошлого («В прошлом году в Мариенбаде») или любовных романах («Мюриэль»). Не случайно это *забвение, или утрата истории,* становится не только сюжетом, но и эффектом бесконечных повествований режиссера.

Здесь, впрочем, необходимо оговориться, дело в том, что «бесконечность повествований Рене» отнюдь не метафора. И «В прошлом году в Мариенбаде», и «Мюриэль» бесконечны в том смысле, в котором они отказываются становиться *историей — ведь самая неклассичная из историй* пишется из времени, для которого прошлое уже совершилось, как совершилось и *знание* прошлого. Фильмы Рене, напротив, рождаются словно из вечного настоящего, из забвения, из сознания, что «история — это иное». Его непременные интермедии постоянно «подвешивают развязку», порождая характеры вроде мсье Нойара, француженки из «Хиросимы» или господина М из «Мариенбада». Персонажей, отмеченных трагической неспособностью достигать желаемых результатов, все время достигая каких-то иных.

В силу этой приверженности забвению Рене оказывается едва ли не самым проницательным архитектором памяти. Художником, сознающим, что в отличие от истории, понимаемой как *знание*, память — всего лишь чувствительность к прошлому, желание прошлого. И это желание связано с присутствием в истории тайны, а следовательно, — с возможностью истины, которая есть «не разоблачение, уничтожающее тайну, а откровение, которое эту тайну удостоверяет» (В.Беньямин).

Эта «тайна» и это «забвение» заставляют Рене и его современников возвращаться к травме истории, к той способности взгляда, который не оставляет вещи в том виде, в каком их запечатлели историки-публицисты, а дает им новые имена либо возвращает старые, как если бы значения их были навеки утрачены или как минимум поставлены под сомнение.

4

В сущности, об этом все фильмы Рене: о *сомнении в историческом знании* Холокоста, Алжира или франкистской Испании, о знании, воплощенном в идее *музея*, куда приходят, подобно туристам, — за *очевидным*[2].

«Вы не знаете, что такое Алжир», — говорит пасынок Элен Альфонсу Нойару, предполагая, что тот никогда не служил в колониальном Алжире.

«Ты ничего не видела в Хиросиме», — заклинает японский архитектор француженку в отеле, самим названием («Новая Хиросима»), отрицающим возможность их *знания той* Хиросимы. «Вы не знаете, что такое концлагерь», — можно было бы продолжить словами, что никогда не звучали в «Ночи и тумане», быть может, самом радикальном опыте осмысления Холокоста. В этом фильме Рене предлагает зрителю экскурсию наподобие тех, что совершают туристы в Освенцим. Однако в отличие от дежурных поездок в концлагеря, Рене не шокирует публику, устраивая маленький гиньольный спектакль с *узнаванием* известных деталей. Его идея в том, чтобы постоянно *не узнавать*, оказываясь перед лицом бесконечной возможности Холокоста. Подобную интерпретацию диктует и поэтическое название, накладывающее своего рода табу на *подобное знание и подобную очевидность*[3]. И хотя в картине Рене ни о чем не умалчивается: камера тихо скользит вдоль опустевших бараков, борделей, домашних музеев — вдоль всей этой прозаической инфраструктуры, обставлявшей цивилизацию смерти, — само понятие «Холокост» погружено в фигуральный туман, а слово «еврей» произносится на тридцатой минуте и тонет во мраке перечислений[4].

---

[2] «Иллюзия фильма была столь достоверной, что я видела, как туристы плакали. Хотя что могут делать туристы, кроме как плакать» (Ален Рене, «Хиросима, моя любовь»).

[3] Впрочем, тут необходимо добавить, что «поэтическое» не имеет ничего общего с невыразимым, сакральным или же неспособным быть предъявленным взгляду, хотя бы кредо «невыразимого Холокоста» и было столь популярным в эпоху 60-х. Речь идет именно о метафоре, которая потому столь долговечна, что каждый раз возвращает нам вещи под новыми именами.

[4] Как известно, над фильмом «Ночь и туман» поработали французские цензоры, вымаравшие из текста упоминание о евреях. Однако, купируя текст, они, сами того не желая, усилили «еврейскую тему». Во всяком случае, во времена Алена Рене зияние на месте «еврея» немедленно выводило последнего на авансцену истории. Сегодня, когда память уже лишилась той злободневности, пробел на месте национального делает сюжет фильма еще более универсальным.

Можно добавить, что «ночная» метафора Алена Рене не только лишала событие Холокоста ауры очевидности, но рождала надежду на постоянное вглядывание в ночь Холокоста, надежду на то, что Холокост никогда не вернется, не останется «историей по преимуществу немцев, чуть меньше французов, совсем немного датчан...» и — пожалуй, самое главное — никогда не окажется *уникальной* историей. *Ведь только уникальное повторяется.*

В поисках истории

1

Мы живем в мире, где высшей задачей знака является заставить реальность исчезнуть и замаскировать одновременно это исчезновение.

Жан Бодрийар. Эстетика иллюзий, эстетика утраты иллюзий

Если уделом 60-х становится изгнание духа истории, то 90-е заняты возвращением исторического на сцену, хотя во времена «утраты реального», «исчезновения субъекта» и прочих описывающих современность «утрат» подобное воскрешение и выглядело сомнительным или поспешным.

И действительно, что возьмется описывать современный нам хроникер, когда реальность давно уже скрылась за симулякром, а Фукуяма задернул занавес над театром истории? Где бы этому «историческому» искать свой предмет, если прошлое, которое оно призвано описать, существует лишь как утрата или иллюзия?

Однако, как можно догадаться, историческое подобно хорошему романисту. В ответ на объявления реальности инсценированной, иллюзорной и попросту упраздненной оно превращает эту «инсценировку» в симптом, а «иллюзорностью прошлого» пользуется как фабулой. Естественно, что это новое отношение к прошлому кардинально меняет контексты, сказываясь на жанрах, темах и формах современного «мнемонического» кино. Скажем, если 60-е в прошлом видели травму и бесконечный палимпсест, в 2000-е настаивают на том лишь, что прошлое *было* в его недвусмысленной ауре свершившегося события. Если в 60-е пользовались популярностью комедия или фарс (жанры, где комическое рождается из несовпадения человека с неким умопостигаемым гармоническим идеалом), то в 90-е солирует детектив, жанр, опирающийся на позитивное *знание* — обстоятельства преступления и имя убийцы.

Словом, в отличие от эпохи Рене современное «кино амнезии» не довольствуется какой-либо вариацией прошлого, но только прошлым определенным и неизменным. Тем прошлым, «которое было» и воспоминание о котором гарантирует истину.

Естественно, что подобное отношение к прошлому возвращает на сцену старинные мифы «объективной» истории. Той истории, что проживает на ренту фактического и чей голос вещает не от лица полицейского детектива (еще со времен Артура Конан Дойла склонному к литературному вымыслу), а уже скорее через бесстрастный объектив видеокамеры или букву полицейского протокола.

Неудивительно, что рефреном большей части фильмов об амнезии становится бесконечное «как это было на самом деле», звучащее в фильмах «Необратимость» Гаспара Ноэ, «Забытое» Жозефа Рубена, «Эффект бабочки» Эрика Бресса и Маки Груббера или «Внутри моей памяти» Роланда Рихтера. Вопрошания о подлинном прошлом — все лишь варьируется в зависимости от жанра, режиссерского воображения и травмы, послужившей причиной потери памяти.

«Был ли насильник?» — задается вопросом калека Эван («Эффект бабочки»), пытаясь добраться до прошлого, листая дневник. «Существовал ли ребенок?» — мучается Телли из «Забытого», чью память стерли спецслужбы.

«Были ли у истории в красном туннеле предопределенность и фатум?» — вопрошает Пьер из «Необратимости», фильма, формально не повествующего об амнезии, но разворачивающегося как своего рода «возвращение истории-памяти». «Был ли преступник?» — спрашивает Леонард Шелби в «Мементо», одном из самых типических фильмов об амнезии, вызвавшем целый поток подражаний и вариаций.

«Мюриэль, или Время возвращения», режиссер Ален Рене

2

Страдающей амнезией Леонард Шелби — идеальный пример мифологии объективного. Это современный Эдип, чье доверие к эмпирическому узаконено его профессией страхового агента. Разыскивающий убийцу Шелби не доверяет словам — в его ускользающем от сознания мире существуют лишь неоспоримые доказательства — полароидные снимки, помеченные случайными подписями фотографии или нанесенные на тело татуировки. Однако те предельно бесстрастные факты, на которые так полагается Шелби, все более ослепляют его: в отсутствие памяти досье превращается в произвольно гуляющий текст, в случайный архив, не сообщающий его обладателю ничего, кроме красноречивой, но и бессмысленной фразы «Джон Г. изнасиловал и убил вашу жену». Кто такой этот Джон Г., Шелби не знает, как не знает и того, почему он сам проживает в дешевом мотеле, носит дорогие костюмы и ездит в шикарном авто.

Словом, в нолановском «нуаре» разыгрывается весьма популярная сегодня интрига между безличностью факта и субъективностью комментария. Между человеком, «которому свойственно ошибаться», и беспристрастным документом, не способным лгать. Не случайно в «Мементо» появляется некий фантомный протагонист, направляющий Шелби «по ложному следу». Не случайно этот герой оказывается инсценировкой воображения, аллегорией речи, в отличие от тела всегда готовой *притвориться*, отдавшись суетным претензиям интеллекта.

В своем доверии к эмпирическому Шелби не одинок. Его разделяют пер-

сонажи «Эффекта бабочки», «Забытого» или «Ново» («Без памяти») Жан-Пьера Лимозена, где расставшийся в памятью Грэм беспечно курсирует по Парижу, руководствуясь татуировкой на торсе. Таким образом, на попечении кинематографа все чаще оказывается обыватель, привыкший полагаться на объективное. Он же визионер, доверяющий фотографии и телесности больше, чем речи, а зрению больше, чем языку. Вероятно, я не преувеличу, сказав, что эта «апология глаза» и недоверие к речи и есть главная интрига кинематографа нового века.

3

Любопытно посмотреть, что в этой новой, наивно отдавшейся глазу реальности происходит с повествованием, столь буквально зацикленном на фрагменте и теле, в свою очередь предстающем то неопровержимой уликой, то полицейским досье, то, как в «Ново», географическим атласом для влюбленного путешественника? Способ рассказа меняется, он все чаще похож на буквальную реставрацию травмы, он оборачивается реверсивной историей, движущейся из настоящего к прошлому.

Так происходит в «Мементо», «Необратимости» или «Вечном сиянии страсти» Филиппа Кауфмана. Так и Ноэ пользуется реверсией, заставляя зрителя быть особенно бдительным в отношении события или эпизода, который тот мог бы вдруг упустить. Однако что эти архитекторы памяти готовы вернуть и что действительно возвращается по ходу повествования?

На первый взгляд скрупулезная реставрация прошлого возвращает нам память героя или, как в «Необратимости», причины трагедии, случившейся в красном туннеле. На самом же деле вместо желаемой памяти возвращается только *история*, то есть официальная цепочка событий, дарующая героям мимолетное *знание*.

Так герой Шелби узнает имя убийцы жены, но тут же теряет его, пускаясь в погоню за собственной тенью. А зритель «Необратимости» оказывается перед мерцающим белизной экраном — метафорой пустоты.

Словом, эта педантичная реставрация прошлого обращается против памяти. Ведь память сама управляет субъектом воспоминаний, никогда не возвращая *все время*. А *знание*, к которому так стремятся герои Нолана или Ноэ, упраздняет и саму надежду на обретение памяти. Ведь оно, по словам Делёза, располагается в областях и памяти, и истине противопоказанных.

4

А теперь вернемся к Алену Рене. Чем отличаются отношения с памятью его старомодных «комедиантов» и современных угрюмо реалистичных героев Нолана, Ноэ или Бресса и Грубера? Память, возвращаемая Альфонсу Нойару, французской актрисе из «Хиросимы» или героям «Мариенбада», дарила им не столько историю, сколько себя. Она не имела ничего общего со *знанием*, и к финалу зритель едва ли знал о подлинных событиях больше, чем к началу повествования.

В отличие от этих вечно сомневающихся и вечно сомнительных персонажей Рене, герои «Мементо» или «Эффекта бабочки», предстают фетишистами знания, фанатиками, готовыми гнаться за отпечатком реальности, за образами, за которыми признана абсолютная власть.

Именно фетишист становится главным участником драмы беспамятства, а фетишистское вглядывание в поверхность (тела, кадра или полароидного снимка) — главным ее эффектом. В каждом событии или жесте «Мементо», «Необратимости» или «Внутри моей памяти» начинает поддерживаться пресловутая *верность истории*, техническая безукоризненность в воскрешении обстоятельств, деталей или костюмов, позволяющих в точности *знать*, что курил, как одевался, в какой именно час выходил из дому герой Нолана или персонаж Ноэ. Но герой столь отчужден от себя и столь ослеплен визионерским

желанием, что не порождает ничего, кроме «знания», которое исключает всякое со-участие.

В результате этой агонии знания сами фильмы разворачиваются как своего рода фетишистское зрение. Как зрение самого зрителя, оказавшегося пленником этой гипнотической операции. Само искусство проговаривается о том, что у него не существует иной более насущной задачи, кроме визионерской, и никакой иной стратегической цели, кроме погони за «историческим», понимаемым как вульгарная архивация фактов, собранных в традиционном линейном порядке.

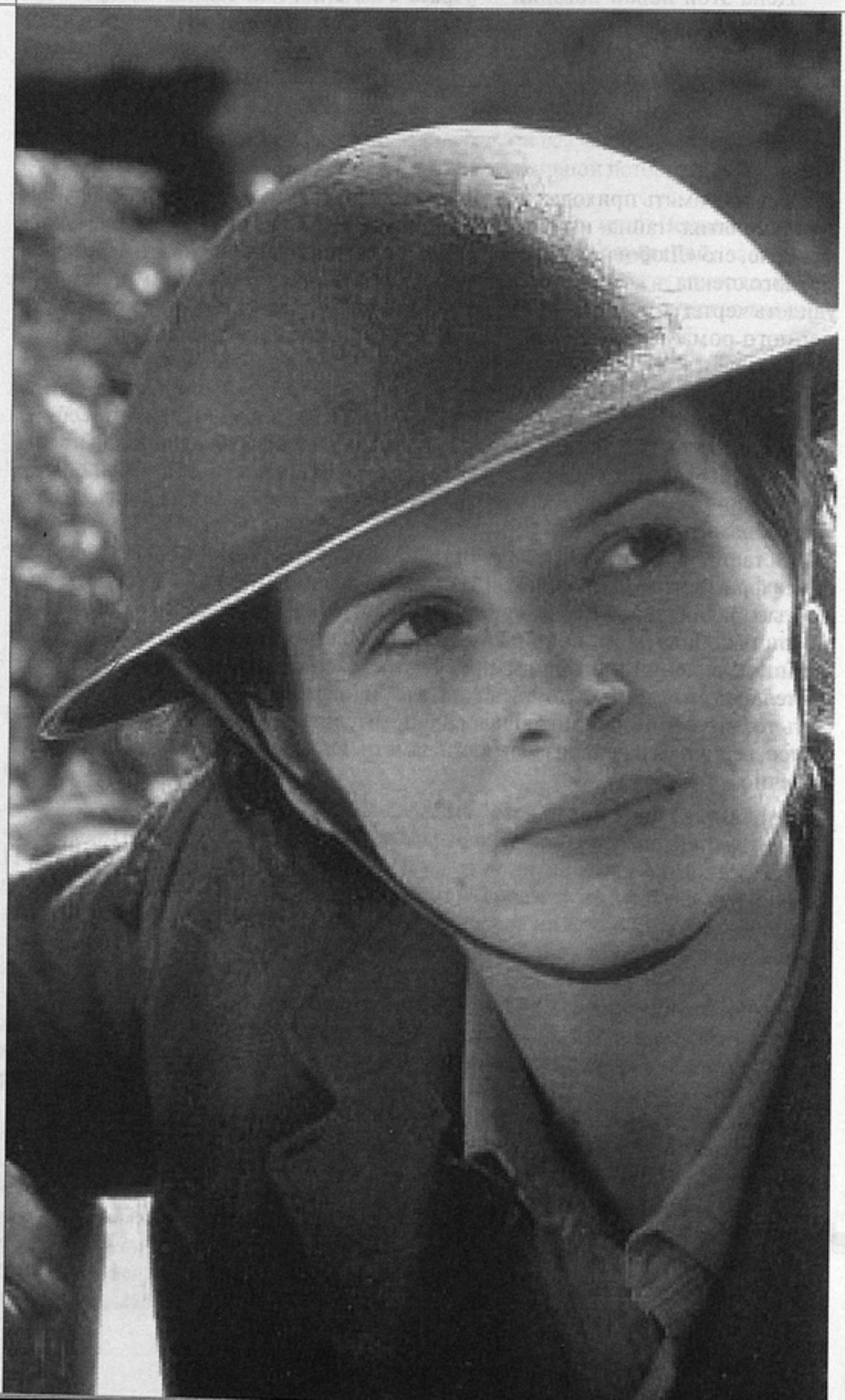
Цена этой новой истории — утрата сомнения или тайны. Во времена, когда все может быть сфотографировано, записано и занесено в протокол, история отчуждается от субъекта, а память уподобляется компьютерной памяти, которая, по словам Лори Андерсон, «трагически лишена способности забывать».

5

И здесь на память приходит имя Вонг Карвая, возвращающего на сцену истории понятия «тайна» и «непроизвольные воспоминания». Как многие фильмы Рене, его «Любовное настроение» начинается со сцены забвения, с кадра мутного стекла, в которое вглядывается герой, силясь за горизонтом истории увидеть черты однажды любимой им женщины и обстоятельства кратковременного романа. Его внутреннее ви́дение превращает унылый переулок, тесную квартирку в иной экзотический мир. Фильм словно движется по бесконечному кругу. Ведомый логикой реминисценции, он заставляет сцены прошлого повторяться снова и снова, каждый раз с новым акцентом. Одним лишь повтором, одной модуляцией, возникающей в музыкальных фрагментах Кинга Коула, в фасонах платья режиссер возвращается к общности опыта. Так из таинственного, эфемерного, из бесконечно меняющегося прошлого возникает память героя.

Встает вопрос: что заставило Вонг Карвая вставить в «Любовное настроение» фрагмент камбоджийской хроники, ставящий в тупик своей неуместностью, радикальной несвязностью с гонконгским любовным сюжетом? Зачем понадобилась эта прививка документального? Возможно, смысл этой странной вклейки всего лишь пробел, тревожащее зияние, возвращающее зрителю возможность вернуться туда, где он никогда не бывал. Чтобы вспомнить то, что с ним не приключалось и помыслить другого себя и другую историю, вернуться к непроизвольности памяти. Иначе амнезия может продлиться вечно.

О П Ы Т



Жюльетт Бинош в фильме «Английский пациент», режиссер Энтони Мингелла

ЖЮЛЬЕТТ БИНОШ:

«Есть фильмы, которые не хотят нравиться»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ФИЛИПП ПЛАЦЦО

Филипп Плаццо. Наконец-то вас снова можно увидеть в кино, спустя три года после «Разницы во времени», правда, там у вас была всего лишь роль второго плана.

Жюльетт Бинош. Я никогда не понимала разделения ролей на главные и второстепенные. Нет больших ролей — есть хорошие, интересные и есть пустые, проходные. Первый план, второй план, главная роль, неглавная... бессмысленные слова! В фильме Абеля Феррары «Мария» у меня было восемь съемочных дней. Как вы обозначите мою работу? Как второстепенную, третьестепенную? Существуют такие роли, что требуют напряжения сил, и такие, что его не требуют. Второплановые, как вы говорите, роли принесли мне удачу. К примеру, в «Английском пациенте». А когда появляется возможность сняться у такого режиссера, как Михаэль Ханеке, я вообще не задаю себе вопрос, что я буду играть, я просто иду в этот фильм, ибо точно знаю, что с этим режиссером у меня не будет пустой роли. Мне это было ясно еще после фильма «Код неизвестен», в котором, между нами говоря, были лишь второплановые роли, я мечтала снова работать с Ханеке. В его «Скрытом» очень выразительны отношения между героями-мужчинами, а сцена с Анни Жирардо просто великолепная. Но без моей героини Анны это был бы совсем другой фильм. Сама история была бы иной. Совершенно.

Филипп Плаццо. Почему?

Жюльетт Бинош. «Скрытое» — фильм о виновности и потребности в правде, о стремлении восстановить истину. Узнать ее. В общении с мужем моя героиня напоминает боксера, который никогда не прекращает бой. Она нападает, бьет словами и молчанием. И заставляет его осознать свою ложь.

Филипп Плаццо. Это похоже на жужжание надоедливой мухи.

Жюльетт Бинош. Вы называете Анну «мухой», а я — «боксером». (*Смеется.*)

Филипп Плаццо. Может, просто за последние годы вы приучили нас к образам более целеустремленных, решительных, предприимчивых женщин?

Жюльетт Бинош. Вы так думаете? Вообще-то привычка играть одинаковые роли меня пугает, я от них бегу, как от чумы. Вероятно, вы имеете в виду костюмные фильмы, в которых я одно время снималась.

Филипп Плаццо. Когда смотришь подряд «Гусара на крыше», «Вдову с острова Сен-Пьер», «Детей века», «Шоколад»... Да, вероятно, поэтому вас немного опрометчиво ассоциируют с более привычным, традиционным кино, менее острым, чем те фильмы, которые вас прославили, например, «Дурная кровь», «Свидание» или «Невыносимая легкость бытия». Или — «Ущерб» Луи Малля...

Жюльетт Бинош. Костюмные фильмы иногда кажутся искусственными. Из-за корсетов, речи, условных сюжетов, далеких от наших проблем. Плохо,

когда они следуют подряд один за другим. Но сниматься в них время от времени забавно. И полезно — для профессии.

Филипп Плаццо. А «Шоколад»?

Жюльетт Бинош. Я по-прежнему люблю этот американский фильм, действие которого происходит во Франции. Он имел большой успех везде, кроме Франции. Мне было интересно играть роль женщины, приезжающей с дочерью в деревню и приносящей с собой свой опыт, свои взгляды на жизнь. Это прит-

Жюльетт Бинош в фильме «Шоколад», режиссер Лассе Халльстрём

ча. Французские критики ее разругали. Как, впрочем, и другой фильм с моим участием — «Код неизвестен». А он очень понравился Алехандро Гонсалесу Иньярриту и Мартину Скорсезе. Для актера успех или неуспех — это всегда относительные понятия. Я давно научилась держать дистанцию между своей работой в фильме и чьей бы то ни было реакцией на нее.

Филипп Плаццо. До «Скрытого» вы снялись в прекрасном фильме Джона Бурмена «В моей стране», который у нас во Франции никто не видел. Обидно...

Жюльетт Бинош. Что вам на это сказать? Когда я работала в театре «Точка с запятой» и в зале сидели пять человек, мы, актеры, все равно выкладывались на все сто — от отчаяния и из любви к театру. И еще — чтобы не потерять веру в то, что мы делаем. Сила и достоинство профессионала заключается как раз в том, чтобы продолжать верить, когда никто вокруг уже не верит. А фильм Бурмена все же показали по телевидению.

Филипп Плаццо. Такой фильм заслуживает иной судьбы, ведь он касается важной проблемы — апартеида. Вы не разочарованы тем, что прокатчики игнорируют «В моей стране», что критики не пишут о нем, что широкий зритель не может увидеть его в нормальных условиях?

Жюльетт Бинош. Конечно, разочарована. Я выбираю роль, отказываясь от других предложений, играю, а потом фильм ускользает и от меня, и от зрителей. Когда картина выходит в двух-трех странах и не обретает своего зрителя, это противно! Кино делается не для полки. Есть фильмы, которые не хотят нравиться, быть любимыми. Стадный инстинкт влияет на общественное мнение. Так что иногда лучше быть непринятым толпой. К тому же я знала, что, снимаясь в политическом фильме, который осуждает колониализм, не могу рассчитывать на легкий успех.

Филипп Плаццо. Не привело ли вас получение «Оскара» (за «Английского пациента») в состояние замешательства? Все ждут, что вы теперь будете всегда на уровне этого успеха...

Жюльетт Бинош. Да, были определенные ожидания. Но я не считаю, что они связаны с «Оскаром». Мне кажется, они были связаны с моим выбором, с моей независимостью. Я была уверена, что «Оскар» получит Лорен Бэкол. И, конечно, была рада, когда объявили мое имя. А потом... Возвращаешься домой, ставишь статуэтку на полку, и сын начинает играть с ней. Со временем она блекнет, стоит себе в углу и пылится. Да, сначала она доставляет удовольствие, а потом о ней забываешь. «Оскар» меня не изменил. Изменился лишь чей-то взгляд на меня.

Филипп Плаццо. Не способствовал ли «Оскар» за роль в «Английском пациенте» тому, что о вас стали думать как о «французской романтической актрисе»? Вас не заморозили слегка в вашем имидже?

Жюльетт Бинош. Это вы замораживаете меня своими вопросами! После «Оскара» мне предлагали много больших ролей. А я предпочла вернуться во Францию, чтобы сняться в фильме Андре Тешине «Алиса и Мартен». Вы находите, что это «заморозка»? Никто не ожидал увидеть меня в таком фильме. Но это было возвращением к истокам. Вообще-то мое решение удивило меня саму, оно было продиктовано желанием занять свое особое место в кино, я не скрываю этого. Мне совершенно неинтересно «определиться» — в направлении, в актерском имидже и т.п., неинтересно искать теоретическое обоснование тем фильмам, в которых я снималась.

Филипп Плаццо. Это вам не нравится?

Жюльетт Бинош. Это меня не касается. Я иду вперед, не оглядываясь. Я работала и продолжаю работать. Но сейчас у меня чувство, что вы хотите обвинить меня в чем-то. И я не понимаю, в чем. Может, вы провоцируете меня, чтобы увидеть мою реакцию?

Я не играю в жизни: «Ах, что бы я могла еще делать?» Только фильмы. А тут еще интервью, в которых задают вопросы, опираясь на ответы из прежних, когда-то данных интервью. Словно сказанное однажды должно преследовать тебя вечно. При этом выхватывают какие-то слова, какую-то фразу в качестве вещественного доказательства. Похоже на судилище. Надо оправдываться, а я не знаю, за что и почему.

Филипп Плаццо. У меня и в мыслях не было таких намерений. Я просто хотел узнать о вас больше, понять, как вы жили последние годы, каково сегодня ваше душевное состояние...

Жюльетт Бинош. Мое душевное состояние определяется желанием авантюр, приключений, которые позволили бы мне рисковать и самой себе удивляться. Профессия актера — это привилегия. Я не картинка, я искательница. Я работаю каждый день, не желая останавливаться ни вчера, ни сегодня, ни завтра. Главное — не разрушить себя. Актер должен уметь воспрянуть, воспарить... Мы делаем фильмы, которые либо усыпляют, либо пробуждают. Но лучше всего — сняться в обжигающем фильме или... леденящем. Только не в теплом.

Филипп Плаццо. Вы никогда в таких не снимались?

Жюльетт Бинош. По крайней мере, старалась их избегать. Недавняя моя работа в «Скрытом» у Ханеке — хороший пример...

Филипп Плаццо. Даже очень хороший.

Жюльетт Бинош. Ну вот, наконец-то, наши мнения совпали.

Studio, 2005, № 216

Перевод с французского А.Брагинского

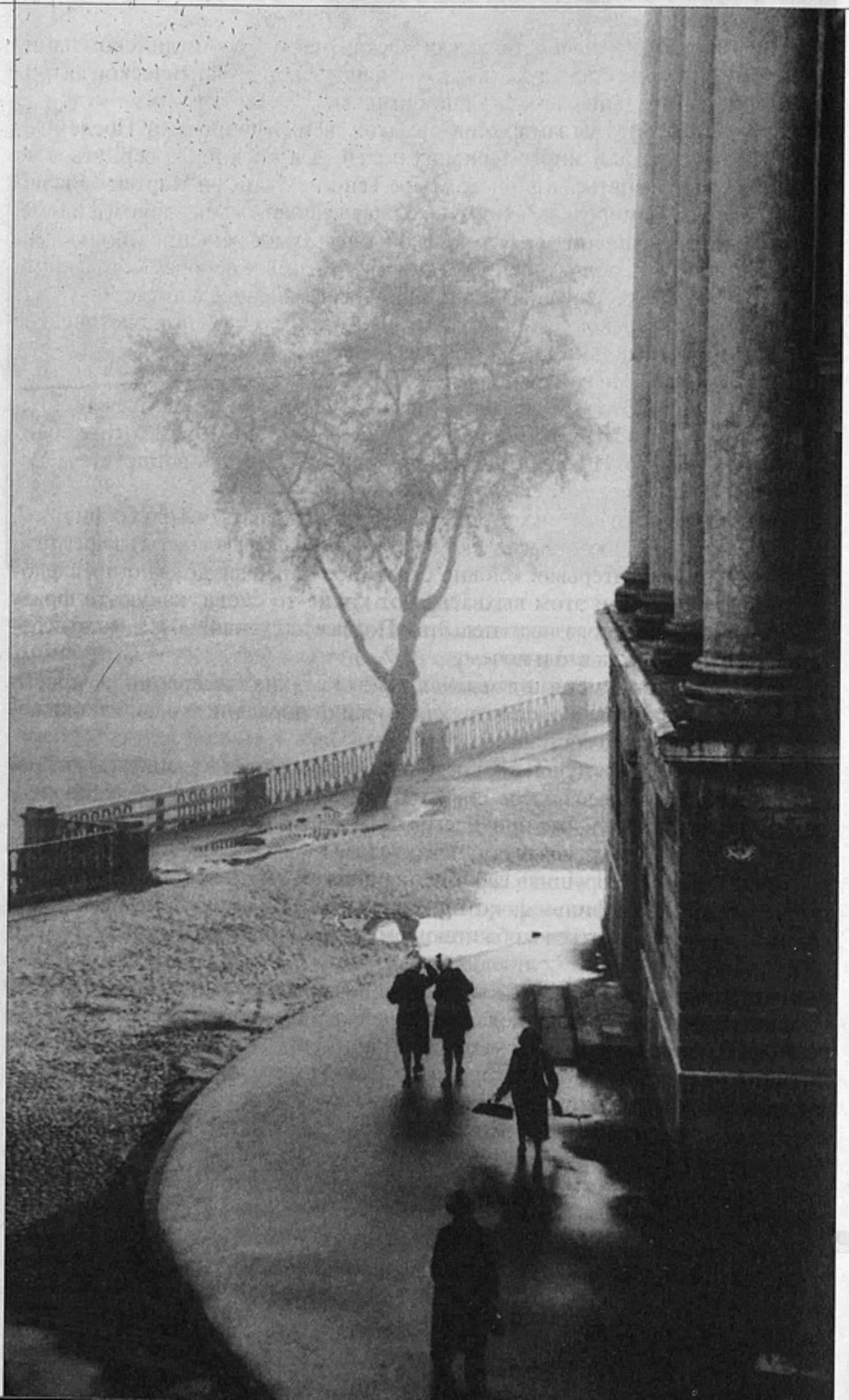


Фото И.Наровлянского

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА, АЛЕКСЕЙ МЕДВЕДЕВ

Временная жизнь

Этот сценарий я читал с мыслью о том, как странно, что из современного нашего кино почти ничего невозможно узнать о жизни «второстепенных людей», если только не снимет свой очередной фильм Кира Муратова. Ретробоевики и жанровые блокбастеры плюс рудименты предельно субъективного авторского кино — эта репертуарная сетка почти не оставляет места тому, что в Англии делают Майк Ли и Кен Лоуч, во Франции Лоран Канте, в Австрии Ульрих Зайдль и Михаэль Главогер, в Германии Андреас Дрезен, в Финляндии Аки Каурисмяки... По странному стечению обстоятельств все эти режиссеры, если не ошибаюсь, относятся к числу фаворитов двух кинокритиков — Зары Абдуллаевой и Алексея Медведева, а именно они написали сценарий «Временная жизнь». Тем самым восполнив зияющий пробел в сознании наших сценаристов и режиссеров.

Это — история (истории) людей, которые борются и страдают, болеют и умирают, влюбляются и живут в той неустойчивой «временной» жизни, что дана тем, кто оказался обитателем России начала XXI века. Нисколько не напоминая новое русское кино, сценарий тем не менее что-то очень сильно напоминает. Ну, конечно, говоря современным жаргоном, это римейк горьковского «На дне»: мы узнаем даже некоторых конкретных персонажей, чья «временная жизнь» началась аккурат сто лет назад и, похоже, не думает кончаться. Зара Абдуллаева с ее театральным генезисом понимает, что театр никак не противопоказан структурам современного кино. Авторы сценария легко играют с формой, решительно отказываются от «достоевских» вывертов, взяв другой ориентир. И остаются верны главной задаче — созданию кинематографической второй реальности, которая, сколь бы ни была артизирована, сохраняет прочную связь с первой.

Сценарию осталось пожелать — реализации. То есть появления в его судьбе режиссера достаточно сильного, чтобы не стесняться слов «реализм» и «гуманизм». Они приобрели уже винтажный смысл, и не исключено, что завтра, когда мы удовлетворим высокобюджетное тщеславие, снова окажутся востребованы. В других странах это уже произошло, и не случайно, когда я встречаю Аки Каурисмяки, он произносит единственную фразу, которую выучил по-русски: «В детстве жизнь Максима Горького была очень тяжелой...»

Андрей Плахов

Шоссе. Раннее утро

По двухполосному шоссе несется джип «Тойота-Лендкрузер» с транзитными номерами. На заднем стекле овальная наклейка: «DE — Германия». Машин больше нет, вокруг лес, за соснами встает солнце — раннее утро. За рулем Сережа. Из магнитолы звучит песенка «Братьев Гримм». Полусонный Сережа внезапно тормозит, прижимает машину к обочине. Выходит и направляется к ближайшей сосне справить нужду. Возвращается, присев на водительское сиденье, снимает кроссовки, бросает

их на заднее сиденье. Оттуда берет двухлитровую бутылку минеральной воды, умывается, отпивает пару глотков. Потом захлопывает дверь, выключает музыку. Босой ногой нажимает на педаль газа.

С е р г е й. Давай, Серега, по-быстрому. Только не спать!

Навстречу проезжает автопоезд из трех фур. В зеркале заднего вида мелькает какая-то машина. Сережа включает радио. В эфире — новости.

Д и к т о р. Переходим к городским новостям. Вчера футбольный клуб «Зенит», выступая в гостях... (*Помехи.*) ...жертв и разрушений нет... (*Помехи.*) ...состоится очередное заседание Городской думы. В повестке дня — выделение дополнительных ассигнований...

Звучит мелодия из «Ночного Дозора» — у Сережи звонит мобильный телефон. После секундного замешательства он находит на магнитоле кнопку приглушения звука, нажимает, достает из кармана непривычно большой телефон — старую модель Sony Ericsson.

С е р е ж а. Алло... А чего? Порядок... Движок отличный... Почему ночью? Вечером в Питере буду... Если на границе не задержат... (*После паузы, смущенно.*) Пельмени я люблю... До звонка.

Сережа забрасывает телефон через плечо на заднее сиденье. Из магнитолы еле слышно продолжает бубнить диктор новостей. Сережа прибавляет скорость. Вдоль дороги — указатели на литовском языке. До границы с Россией — тридцать километров.

Джип стоит посреди дороги. Дверь со стороны водителя открыта. Шоссе перегорожено двумя старыми «БМВ». Сережу на обочине хладнокровно избивают двое парней. Похожи они не столько на бандитов, сколько на люмпенов, которым повезло найти работу. Сережа встать уже не в состоянии.

П е р в ы й (*второму*). Проверь карманы.

Второй наклоняется, ощупывает карманы Сережиной куртки, выворачивает брючные карманы, забирает бумажник.

В т о р о й. А мобильник? Проглотил, что ли?

Сережа по-прежнему лежит в пыли, сжавшись в комок. Первый идет к машине, осматривает салон, находит мобильник на заднем сиденье. Отключает и кладет себе в карман. Сережа безуспешно пытается приподняться. Второй легонько толкает его.

В т о р о й (*спокойно, даже мягко*). Да не суетись ты, отдохни на свежем воздухе.

Второй отворачивается от Сережи и идет к машине, к нему присоединяется первый. Сережа делает еще одну попытку встать.

С е р е ж а (*хрипит им вслед*). Сволочи!

Первый оборачивается.

П е р в ы й. Лучше «спасибо» скажи, что живой остался.

Подходит к джипу, садится за руль и заводит мотор. Второй приближается к одному из «БМВ», перегородивших дорогу, стучит в заднее стекло. Не дождавшись ответа, открывает дверь и за ноги вытаскивает уснувшего на заднем сиденье напарника.

В т о р о й. Хватит дрыхнуть. Вперед. Поторапливайся.

Они рассаживаются по машинам. Общий план сверху: процессия из трех машин трогается, Сережа остается лежать на обочине.

Питер. Квартира Михаила Константиновича. Вечер

Сережа сидит за столом на маленькой кухне. Это стандартная кухня советского панельного дома 70-х годов, слегка облагороженная косметическим ремонтом. Рядом с плитой на кухонном столике стоит множество разнокалиберных банок и баночек со специями. Весь подоконник уставлен горшками с цветами.

На Сережином лице следы побоев, ссадины, губы разбиты. Напротив него — Михаил Константинович. Он еле сдерживает разочарование и брезгливость. За спиной у Михаила Константиновича, прислонившись к стене, стоит его жена Рита. Именно она заговаривает первой.

Р и т а. Так вы есть не будете? (*Никто ей не отвечает.*) Тогда я себе сварю.

Ставит кастрюлю с водой на плиту, достает пельмени из морозилки.

М и х а и л К о н с т а н т и н о в и ч (*резко*). Значит, так. Двадцать штук — это твой долг.

С е р е ж а (*с трудом разлепляет распухшие губы*). Я тоже пельменей хочу.

Рита мгновенно ставит на стол перед Сережей тарелку, ложку и вилку.

Р и т а. С уксусом?

С е р е ж а (*обращаясь к Михаилу Константиновичу*). Я отработаю.

Михаил Константинович встает, достает из морозилки бутылку «Путинки», разливает по рюмкам.

М и х а и л К о н с т а н т и н о в и ч (*с мрачной уверенностью*). А куда ты денешься?

Михаил Константинович выпивает, Сережа — нет. Он механически берет сушки из корзинки на столе, ломает и ест.

М и х а и л К о н с т а н т и н о в и ч. Если б не отец, убил бы.

Сережа продолжает ломать сушки. Михаил Константинович достает с полки жестяную банку из-под чая. Рита внимательно следит за ним.

М и х а и л К о н с т а н т и н о в и ч (*не глядя на Риту*). Ну, Рит, одолжу у тебя до завтра. (*Открывает банку, усмехается.*) Куда перепрятала?

Рита с обиженным видом достает с полки другую банку, подает ее мужу. Он достает оттуда стодолларовую купюру и кладет на стол.

М и х а и л К о н с т а н т и н о в и ч (*Сереже*). Купи телефон, только подешевле. Пока поживешь у меня в гостинице на теплоходе. Дай, Рит, ему ключ от пятой каюты.

Рита, не обращая внимания на его реплику, кладет пельмени в Сережину тарелку.

С е р е ж а. С работой поможете?

М и х а и л К о н с т а н т и н о в и ч. Придется.

Р и т а (*оборачиваясь от плиты*). Приходи завтра в порт. Ты же помнишь мое кафе. Что-нибудь придумаем.

Питер. Поздний вечер

Сережа идет по Косой линии Васильевского острова.

На этом кадре начинаются титры.

Вывеска круглосуточного обмена валюты. Сережа заходит в арку, стучит в стекло. Заспанная хмурая девушка поднимает голову, разменивает сто долларов.

Д е в у ш к а. Кто это тебя?

С е р е ж а (*спокойно*). Бандиты.

Д е в у ш к а (*отсчитывая деньги*). Добрые попались, на пиво оставили.

Сережа забирает деньги и уходит.

Сережа «зависает» у ларька — идти ему никуда не хочется. Из колонок звучит американский «черный» рэп. Сережа вяло разглядывает витрину. К ларьку подходят двое тинейджеров.

П а р е н ь. Я буду «Невское».

Д е в у ш к а. А мне джин-тоник.

Парочка покупает напитки и удаляется. (*Пауза.*) Сережа тоже покупает банку джин-тоника.

Он продолжает путь. В сумерках белой ночи странно смотрятся немногие освещенные окна.

Общий план города. Может быть, где-то вдали на речке на приколе стоит маленький непрезентабельный теплоходик — плавучая гостиница Михаила Константиновича. Кажется, что город спит, но на самом деле в нем притаилась невидимая жизнь. Эти планы еще не раз появятся в фильме. Но это именно планы ***города*** *(а ни в коем случае не морская романтика с кораблями и чайками).*

Теплоход. Поздний вечер

Трое обитателей плавучей гостиницы собрались в комнате отдыха — кают-компании. Стертый интерьер, низкие потолки, убогость, не режущая глаз. На стенах — старые плакаты на тему спасения утопающих и оказания первой помощи. Саша Благин и Артист играют в «дурака». Георгий по кличке Чечен смотрит телевизор, то и дело переключая каналы. Останавливается на передаче «Невероятные истории» — о человеке, у которого амнезия.

Ч е ч е н. Надо же, тюкнули по голове, и он ни хрена не помнит!

Б л а г и н (*не отрываясь от карт*). Человек без прошлого. Неплохая роль... (*Поднимает глаза на партнера.*) Да, Артист?

А р т и с т. Да какая разница.

Б л а г и н. Почему же? Если б я мог забыть, мне бы веселее было...

А р т и с т. А я вспоминать люблю. Меня греет. Когда мы в Риге «Гамлета» играли, все латышки были мои.

Б л а г и н (*указывая взглядом на карты*). Не отвлекайся... (*Пауза.*) А ты

там первого или второго могильщика играл?

Чечен. Какие могильщики? Что вы несете? Дайте посмотреть. Вот ужас...

Благин (*отрываясь от игры*). Неправда. Ему повезло. (*Хохочет.*) Я вот без крыши над головой... Ну и ладно...

Артист. Саша, не заводись. Доиграем и спать пойдем.

Благин (*раздраженно*). Спалил ты нас, Чечен!

В телепередаче показывают фотографию человека, потерявшего память, и просят позвонить, если кто-то его узнал. Игра близка к концу. Благин выигрывает.

Благин. С тебя бутылка.

Обиженный Чечен выключает телевизор, подходит к игрокам, берет со стола пачку сигарет. Вытаскивает сигарету и закуривает.

Чечен (*Благину*). Меньше курить надо в постели. (*Идет к окну с сигаретой, стряхивает пепел за борт.*) Ты вообще, Саша, свое прошлое пропил и в карты проиграл.

Артист. Какие вы нудные.

Благин. Чечен, а может, нам еще и не пить?

Чечен (*не оборачиваясь*). Это ваше дело.

Благин. А ты?.. За компанию? Ну хоть разок!

Чечен. Не буду, сколько раз повторять?

Благин. Чечен он и есть чечен.

Артист (*подыгрывая Благину*). Чувствительный.

Чечен выбрасывает в окно недокуренную сигарету и направляется к двери.

Чечен. А пошли вы...

В дверях он сталкивается с Сережей.

Сережа. Мне Михаил Константинович сказал пока тут перекантоваться.

Благин. О! Еще один погорелец!

Сережа. Нет. Ну, в каком-то смысле... Да вы не волнуйтесь, я здесь надолго не задержусь.

Благин. Надо же, какой гордый.

Чечен. Тебя как звать?

Сережа. Сергей.

Чечен забирает из руки Сережи ключ с биркой от каюты.

Чечен. А я Георгий, пошли — провожу.

Благин (*кричит им вдогонку*). Чечен он, а не Георгий! (*Продолжает бормотать себе под нос уже без надежды на то, что его услышат.*) А я — сын контр-адмирала. (*Артисту.*) Ты мне веришь?

Артист. Утром верю, вечером нет.

Благин. Раздавай.

Артист (*потягивается*). Good night!

Благин. Ну, тогда я пасьянчик разложу.

Чечен провожает Сережу до каюты.

Чечен. Когда Саша не пьяный, у него бессонница.

Навстречу им попадается один из постояльцев.

Чечен. Не спишь, Коль?

Ижорский завод. Раннее утро

По громадному двору Ижорского завода идут рабочие. Среди них Коля. У проходной каждый из мужчин бросает окурок в урну. Этот каждодневный ритуал образует натюрморт: переполненная тлеющими, дымящимися, погашенными окурками урна вполне живописна.

Коля проходит в вестибюль, останавливается у газетного киоска, кивает продавщице, которая раскладывает товар. Продавщица молча вытаскивает книжечку кроссвордов и протягивает Коле.

Продавщица. Что это ты сегодня, Коль, такой бледный? Не выспался?

Коля (*что-то бубнит, не глядя на продавщицу, засовывает книжечку в карман ветровки*). Ане хуже, совсем замаялась.

Продавщица (*сочувственно смотрит на Колю*). Если помощь нужна, так скажи.

Коля идет по длиннющему коридору в раздевалку своего цеха.

Мы видим спины людей, вереницей шагающих по обшарпанному коридору. И слышим разные голоса.

— Петь, до получки не дашь рублей двести?

— У меня только сотня.

— Ну, сотню.

— Ты обхохочешься, я вчера чуть не умер со смеху. Встречаются две блон-

динки. Красотки такие, закачаешься. Одна другой говорит: «Я не пойму, как все же правильно: Иран или Ирак?»

— Не понял. А что тут смешного?

— Ну, ты даешь. Совсем одичал.

— Да ты постой, объясни...

Коля вместе с другими входит в раздевалку, снимает ветровку, аккуратно разглаживает книжечку кроссвордов. Не удержавшись, открывает книжку на первой странице, перелистывает, кладет в шкафчик.

Теплоход. Кухня. Утро

Небольшое помещение на теплоходе, приспособленное под кухню.

Чечен заливает кипятком растворимое пюре с грибами, протягивает тарелку Сереже.

С е р е ж а. Спасибо. (*Улыбается.*) Я отработаю.

Ч е ч е н. Устроился уже? (*Сережа снова улыбается.*) Если не найдешь работу, сообразим что-нибудь. Может, пойдешь ко мне — научу плитку класть, золотое дело.

С е р е ж а. Пока научусь... Это же столько времени... А мне надо...

Сережа осекается, но Чечен не чувствует секрета, который чуть не выболтал Сережа.

Ч е ч е н. Всем надо, но не у всех получается. Сразу. Ты хоть чего-то умеешь?

С е р е ж а. Я с машинами в Луге возился.

Ч е ч е н. Можем съездить на биржу. Есть у нас место, где собираются работяги. Стройматериалы будешь возить? ...Пока придумаем что-нибудь поосновательней.

С е р е ж а. Мне бы заработать и... свалить. Я вообще-то здесь не собирался...

На этих словах в дверях появляется Благин с металлической коробкой для чая.

Б л а г и н. Надо же, какой прыткий. Чайничек свободен?

Благин берет чайник, ставит на плитку, собирается заваривать чай.

Ч е ч е н (*Сереже*). У них в подъезде газ взорвался. Дом аварийный, а их — сюда. Им квартиры почти год назад обещали дать.

С е р е ж а. Я теперь никаким обещаниям не верю.

Благин заваривает чай дотошно, с пониманием дела — для него это целый ритуал — и садится с большой чашкой к столу.

Б л а г и н (*усмехаясь*). Ты нас не пугай. Мы сами кого хочешь испугаем. Вот нас Чечен взорвал, или его дружки постарались. (*С иронией.*) Точно не знаю. А мы вместе живем, как будто так и надо. А никому этого не надо... Мне бы сейчас бульончика горячего надо... как раньше, дома... отец нагрузится вечером по-адмиральски... душа широкая... как море... а утром ошпарит нутро и... полегчало. Всем. А мне некому сварить... мой организм отравлен алкоголем.

Из коридора слышен голос Кати.

К а т я. Чечен, Чечен, у тебя нет молока?

Сережа удивленно смотрит на Чечена.

Б л а г и н. Это наша Земфира.

Сережа с непониманием смотрит на Чечена.

Ч е ч е н. Катька это, во всем Земфире подражает. Черные очки не снимает — даже дома. Узнала, что Земфира учится на философском, и тоже решила поступать. И зачем ей туда лезть после вечерней школы? Ты слыхал про певицу такую?

С е р е ж а. Еще бы. А ваша Земфира не чокнутая?

Благин наливает себе вторую кружку чая. Кладет много сахару.

Б л а г и н. Не больше, чем все люди. Обыкновенная Катька. Она все думала, что Чечен из Уфы. Слыхал про город такой?

Сережа не понимает, смеются над ним или нет. Ему неуютно, он не знает, как реагировать.

Ч е ч е н. Еле отбился... Я из Владикавказа.

Б л а г и н. Врешь, Чечен, прикрываешься. Я просвечиваю людей на глазок, а не только, твою мать, в рентгеновском кабинете.

С е р е ж а (*встает, собираясь уходить*). Я лучше пойду.

Ч е ч е н (*Благину*). А диагнозы теперь другие врачи ставят, не доверяют тебе, Саша, как раньше, когда ты на «скорой» пахал. Согрелся, доктор? Теперь марш на работу.

Б л а г и н. Плохо следишь, Чечен,

за моим расписанием. Разведчик из тебя никакой. Выходной у меня, товарищ-террорист.

Благин поднимает со стула Чечена. Тот упирается.

Чечен. Сдурел? Ты же трезвый.

Сережа (*в проеме двери*). Что вы собачитесь? Не надо.

Благин. Только не успокаивай, сделайте милость, как вас...

Сережа. Сережа.

Сережа в дверях сталкивается с Наташей. И — выходит.

Чечен (*Наташе*). Анне плохо ночью было. Нитроглицирина больше нет. Зайди в аптеку.

Наташа не отвечает. Непонятно, слышала ли она эту просьбу.

Город. Утро

Общий план автомобильного рынка.

Михаил Константинович о чем-то беседует со своим компаньоном, полноватым, с виду добродушным человеком. Им принадлежит здесь небольшой участок. С ними Сережа.

Михаил Константинович (*Сереже*). Проверь красный «Вольво». Дворники не работают — может, предохранитель заменить?

Он направляется к фургончику. Компаньон легонько хлопает Сережу по плечу.

Компаньон (*сочувственно*). Это не самое страшное...

Задворки города. Утро

Сережа идет по набережной в сторону торгового порта. Вдали виднеются краны, лебедки — индустриальная махина.

Какой-то человек ловит рыбу. Поодаль от него — еще один.

Сережа подходит к первому.

Сережа. Неужели клюет? Неужели в этой грязи есть кто-то живой?

Рыбак (*не отрывая взгляда от поплавка*). Ты, эколог, очень умный? Или поговорить не с кем?

Сережа. А разве не грязно?

Рыбак. За чистотой ты в Норвегию чеши. Или в Данию.

Сережа. Я подумаю.

Рыбак. Во-во. Только думай недолго, а то кислород перекроют.

Перед Сережей немолодой, но поджарый, чисто выбритый и сильный человек с волевым тонким лицом тащит за собой на тачке старый громоздкий приемник. Это Федя. Вид у него затрапезный, но он не производит впечатления бомжа.

Сережа проходит мимо, оборачивается, смотрит на Федю рассеянным взглядом.

Сережа. Хорошая была вещь... Зачем она вам?

Федя ничего не отвечает и продолжает свой путь.

Мастерские Дома быта на первом этаже жилого дома на Васильевском острове. День

На вешалках висит одежда клиентов, две мастерицы строчат на швейных машинках, третья отпаривает брюки на гладильной доске.

Приемщица обуви читает за стойкой питерскую газету «Час пик».

Мастер по металлоремонту вытачивает на станке ключ.

Респектабельный человек сидит на диванчике и ждет этот ключ, поглядывая на дорогие часы.

Наташа говорит по телефону, который стоит на столе у приемщицы обуви.

Наташа. Хорошо, куплю... про перчатки помню. Да не мой ты эту посуду, сама управлюсь... как обычно. А у нас чужой на кораблике... Чечен уже с ним подружился. (*Пауза.*) Да? Кошмар... Потом расскажешь. Ладно... Я работать пошла... Откуда мне знать? Мне все равно. Пока.

Наташа вешает трубку.

Клиент (*в ожидании ключа, от нечего делать обращается к Наташе*). Не переживайте. Перемелется, мука будет.

Приемщица обуви (*отрываясь от газеты*). А мой свекор говорил «му́ка». И хохотал всегда почему-то.

Наташа. Весело тебе, наверное, с ним было.

Приемщица обуви. Очень. Но я зла все равно на него не держу.

Наташа пожимает плечами, уходит в комнатку, на свое рабочее место.

Лена (*орудуя ножницами*). Чем тебя так сестричка расстроила?

Наташа (*строча на машинке*). Все-таки Миша гаденыш.

Лена. Опять влип?

Н а т а ш а. И других втянул в свой гребаный бизнес.

Л е н а. Одним всё, а другим — ничего. Видала, сидит там... ключ ждет... богатенький наверняка. У него часы... сумасшедшие... Мой Витька о таких мечтает. А что толку?

Н а т а ш а. Зачем ему такие?

Л е н а. Ребята от зависти умрут. Зауважают.

Н а т а ш а. Он же не олимпийскую команду тренирует. Ребята из его бассейна про такие часы ни хрена не понимают.

Л е н а. Теперь все всё понимают.

Н а т а ш а. Прямо. Ты, Лен, совсем трехнулась на тряпках.

Л е н а (*простодушно*). Но я же про часы. И то не для себя.

Кафе «Прибой» рядом с портом. День

В кафе людно, шумно, дымно. Окраинный рабочий люд из порта, мелкие служащие.

Рита носится между столиками, принимает заказы, успевая слетать к окошку на кухню, где ее помощница Валя выдает порции, и назад — к клиентам, открывает бутылки пива.

Р и т а (*кричит*). Валь, два борща и рыбу под маринадом... Один гуляш с гречей...

К л и е н т. Рит, ты здорово выглядишь.

Р и т а. Пятьдесят хватит?

К л и е н т. Не мелочись. Сто и «Балтику»-шестерку.

Р и т а. Съел бы чего-нибудь.

К л и е н т. Потом, потом, душа горит.

Р и т а. Хоть бы сгорела она поскорей. А то сам сдохнешь, а она все гореть будет. Кто ж ее уймет тогда?

Внутри кафе у входа стоит старенький музыкальный автомат, в котором копается Федя. Завсегдатай, входя в кафе, приветствует его.

З а в с е г д а т а й. Здорово, Федя. Опять шарманка сломалась?

Федя не отвечает, продолжает возиться с автоматом.

За одним из столиков сидит Сережа. Он оглядывает людей в кафе с некоторым смущением, ему здесь не вполне уютно. Рита чувствует, что Сереже не по себе, она поглядывает на него, но подойти пока не может: время — обеденное, людей полно. Сережа встает, подходит к Феде.

С е р е ж а. Как вы это старье чините?

Ф е д я (*продолжает что-то клепать в автомате*). Много будешь знать, скоро замучаешься.

Рита подлетает к Сереже, берет его за руку, ведет к столику, усаживает.

Р и т а. Ну всё. Все при деле. (*Заметив неловкость Сережи.*) Зато здесь вкусно, по-домашнему. Дымно, зато по-домашнему. Шумно, но по-домашнему. По дому соскучился?

С е р е ж а. Нет. Ненавижу Лугу. Может, в Норвегию податься?

Р и т а. Хорошо бы. Наверное. Кто же знает... Но на Мишином кораблике не доберешься. Утопнешь.

К л и е н т (*с ним шумная компания; кричит из угла кафе*). Рит! Рита!

Р и т а (*машет ему рукой*). Да погоди ты!.. (*Сереже.*) Когда я сюда на работу пришла... ничего в рот нельзя было взять. Миша меня запряг... он здесь в доле. И я — не в горе. Знает, зараза, что обожаю готовить... и втайне от него прикармливаю тут всяких неимущих... (*смеется*) бездельников.

С е р е ж а. Ты что, из Армии спасения?.. Я в кино ...по телеку видел...

Р и т а. А сестру мою тоже видел?

С е р е ж а. Она ведь на корабле живет?

Р и т а. Ну да.

Сережа чувствует, что может быть с Ритой откровенным.

С е р е ж а. Может, и видел... Ты зачем за него замуж пошла?

Внезапно гулкое кафе прорезает французская песенка 70-х из музыкального автомата. Федя собирает в сумку инструменты.

Р и т а. Ё-мое. Ну, Федя, гений... (*Кричит.*) Федя, с меня причитается.

Клиент, который заказывал Рите водку с пивом, внезапно вскакивает, направляется к стойке, берет пустую чистую пивную кружку и обносит посетителей. Кто-то бросает мелочь, кто-то десятки. Рита положила, достав из фартука, сотню. Клиент подошел к Феде и отдал кружку. Федя спокойно вытащил бумажные купюры, положил в карман, а кружку с мелочью поставил на автомат. И вышел.

Сережа подходит к автомату, бросает в кружку мелочь, вставляет монетку и нажимает, не глядя, на кнопку. Звучит песня Элвиса Пресли. Сережа возвращается к Рите.

Р и т а. Не поверишь. Как в кино. Мы арендовали кафе вместе с этой штукой, но сломанной. Портовый сторож — бывший сторож — рассказал, что лет тридцать назад капитан-француз подарил здешней официантке. Влюблен был по-черному. Ну, ночью с судна притащили... Потом наши, конечно, сломали... А уж когда мы встали на вахту... один клиент, рукастый такой, меня все замуж звал... починил. Теперь Федя чинит... тоже сторож, склады в порту охраняет... рядом живет. Не навсегда, конечно... Скоро собирается уехать, гонит его что-то... Он еще и электрику в порту ремонтирует. И старье всякое, радио. Неразговорчивый.

С е р е ж а. А чего не пошла?.. За этого, рукастого?

Р и т а (*мрачнеет, резко уходит за едой, ставит перед Сережей*). Миша дом строит... Стариков наших с Наташкой перетащить, чтоб не сгнили в болотах, на клюкве с морошкой.

Сережа пожимает плечами, Рита смягчается.

Р и т а. У меня кореш есть в порту, на левый товар грузчиков нанимает, платит хорошо. Я ему утром звонила. Просила за тебя. А там посмотрим. Наплевать, что грузчиком... Это же работа не на всю жизнь. Ну, иди... А вечером бесплатным питанием обеспечу... пока не встанешь на ноги, голодным не будешь, не боись.

Улица. День

Артист едет по городу на «Оке», на которой написано: «Pizza». Проезжает по улице, из подворотни выбегают две собаки. Едет дальше. Останавливается у шикарной конторы, выносит из машины три коробки пиццы. Звонит мобильный. Артист кладет коробки на капот, вытаскивает телефон.

А р т и с т. Алё. Салют... В каком еще сериале?.. Ладно, ладно, да не гоношусь я. Всего-то? Буду. Заметано. (*Выключает телефон, берет пиццу, кланяется перед зданием.*) Спасибочки, уважили, заманили на два эпизода.

Нажимает кнопку звонка. Калитка огромных ворот открывается. Артист с коробками пиццы идет по дворику в здание фирмы. Здоровается с охранником, поднимается на второй этаж, входит в комнату.

Здесь расположились яппи. В комнате компьютеры, диски, кассеты, глянцевые журналы.

А р т и с т. Картина Репина «Заждались».

Сотрудник фирмы в дорогой майке и понтовых джинсах отрывается от компьютера.

С о т р у д н и к. Репин — отстой. Мы прокатываем боевики.

Он берет у Сережи коробку, открывает, достает кусок пиццы, начинает есть.

А р т и с т. Какое совпадение. А не снимаете?

С о т р у д н и к. Этим балуются другие ребята. И обедают они не здесь, а в «Европейской».

А р т и с т. Жаль, то есть здорово, конечно, я там был однажды, на крыше. Вкусно.

С о т р у д н и к. А почему на пиццу перешел?

А р т и с т (*искренне*). Артист я. Работал в Рижском ТЮЗе, в русской труппе. Знаменитый когда-то театр. Но... пришлось свалить.

С о т р у д н и к (*вытирая губы салфеткой*). Понятно. Но хочешь сниматься. Тут не пройдет, не надейся. Они заточены на звезд, настоящих народных артистов. А ты не успел... опоздал на поезд.

А р т и с т (*мгновенно меняет тон*). Вы не расплатились.

С о т р у д н и к. Ой, пардон, артист. (*Протягивает деньги.*) Не тушуйся, как говорил Достоевский. А до него твоему Репину так же далеко, как тебе — до Расселла Кроу. Знаешь такого?

Артист в машине, дает задний ход, медленно едет, припоминая подворотню, откуда высыпали собаки, останавливается, достает коробку с пиццей, идет во двор. Там притулились собаки, которых он видел. Артист достает пиццу, разрывает ее на куски и бросает голодным собакам.

А р т и с т. Сдачи не надо. Сегодня я угощаю. Удачный выдался денек. Завтра съемка. Буду изображать хасида,

которого замели питерские менты. Не каждому дано.

Одна из собак с благодарностью смотрит на Артиста и бежит за ним к машине. Артист включает зажигание, выглядывает в окно, смотрит на присевшую на мостовой собаку.

А р т и с т. Пошла, сучка. Перееду, к чертям собачьим. Чего уставилась? Жить надоело? Иди, удавись, как мечтала Каштанка. Или Муму? Не помню. А ты?

Он резко — так, что покрышки завизжали, — трогается с места, едва не задев лапу собаки. Она отскакивает.

Теплоход. Каюта. День

На кровати лежит Анна. У нее очередной сердечный приступ. На табуретке сидит Чечен, вытирает мокрым полотенцем испарину со лба Анны, Катя разговаривает с врачом «скорой помощи».

В р а ч. Я все понимаю. Сашке не могу отказать, мы с ним все-таки семь лет оттрубили. Буду приезжать, но ничего нового не придумаю. Лекарства те же... Душно тут у вас. Когда полегчает, отведите ее на палубу. Ей операция нужна.

Врач собирает вещи, укладывает портативный кардиограф.

Ч е ч е н. А без операции никак?

В р а ч. Только чудо. Но в него я не очень верю.

Ч е ч е н. Все-таки верите, раз «не очень».

В р а ч. Пока, Анна Васильевна, держись.

Выходит из каюты.

К а т я (*сочувственно, хотя она еле сдерживает раздражение*). Ма, чего-нибудь хочешь? Может, радио включить?

Анна трет мочку уха, куда вдета сережка. Это ее постоянный жест.

Катя, не дожидаясь ответа, включает радиоприемник. Там Бабанова читает «Звездного мальчика».

К а т я. Снять сережку?

Анна отрицательно качает головой и показывает рукой на радио. Катя выключает радио.

Ч е ч е н. У меня есть час, иди прошвырнись, потом мне надо на объект.

Катя благодарно смотрит на Чечена, быстро чмокает мать, идет к двери и сталкивается с Михаилом Константиновичем.

М и х а и л К о н с т а н т и н о в и ч. Опять «скорая» была? Почему в больницу не отвезли?

К а т я. Сделали укол, ей лучше.

М и х а и л К о н с т а н т и н о в и ч. А если помрет? Мне трупы не нужны.

Катя демонстративно надевает наушники от плейера, с ненавистью обходит Михаила Константиновича и хлопает дверью.

Коридор теплохода. День

Чечен и Михаил Константинович в узком коридоре на теплоходе.

М и х а и л К о н с т а н т и н о в и ч (*с вызовом*). О чем?

Ч е ч е н. Анне операция нужна. Срочно. Стоит десять штук. Баксов. А на бесплатную — очередь.

Мимо собеседников пытается протиснуться Артист. Он направляется к выходу.

М и х а и л К о н с т а н т и н о в и ч (*хватает Артиста за грудки*). Думаешь, почему я вас пустил? Приходили тут из мэрии — Михаил Константинович то, Михаил Константинович, сё. Разместите погорельцев! Мы вам бюджетные деньги переведем, а через месяц будут им квартиры. Как же, ждите! А деньги ихние — гроши. (*Еще больше заводится.*) Только я себя нагреть не дам! В июле выметайтесь с теплохода, туристов жду. Чтобы лето не пропало...

Михаил Константинович брезгливо отбрасывает от себя Артиста. Тот решает не вступать в конфликт, торопливо уходит.

Ч е ч е н (*равнодушно*). Совесть у тебя есть?

Чечен не намерен дожидаться ответа, открывает дверь в каюту, где осталась Анна.

Михаил Константинович хватает за грудки Чечена и закрывает дверь.

М и х а и л К о н с т а н т и н о в и ч. А на что мне она? Я небогатый. Вот построю дом в Рощино, тогда и совесть появится. (*Отпускает Чечена, отходит на пару шагов, оборачивается.*) В душевой кран течет. Почему не починил? Был же уговор: платишь копейки,

зато следишь, чтобы все работало как часы. И чтоб чисто было! И лекарствами не воняло!

Чечен. Сделаю сегодня. После работы.

Михаил Константинович внезапно отворачивается, идет к выходу по коридору и останавливается на лестнице.

Михаил Константинович (*выпаливает*). Смотри у меня, выгоню — поедешь в свой Урус-Мартан... (*хохочет*) сортиры ставить для чеченских орлов.

Порт. День

Сережа смотрит, как несколько грузчиков разгружают небольшую баржу. За ними наблюдает бригадир. Сереже неохота договариваться с ним о работе. Поэтому он мнется, медлит. Но грузчики тем временем потащили свой товар к дальним складам.

Бригадир замечает Сережу и, добродушно улыбаясь, машет ему рукой. Но Сережа стоит, как приклеенный, и не может сдвинуться с места.

Бригадир (*кричит*). Ты, что ли, Риткин родственник? Чего стоишь? Паралитики нам не нужны.

Сережа нехотя направляется к бригадиру, они садятся на пустые ящики у какого-то ангара. Бригадир протягивает ему пачку питерских сигарет.

Сережа. Не курю.

Бригадир. Товар, как ты догадываешься, левый. Сегодня управимся, на крайняк завтра пару часиков прихватим. Тебе сто баксов. Баржа пришла с польским «Абсолютом». (*Смеется.*) Оформили как минеральную воду. Пить не советую.

Сережа. Я водку не пью.

Бригадир (*улыбается своей добродушной улыбкой*). Неужели?

Грузчик (*издали кричит бригадиру*). Степаныч, долго ты там? Мы — всё.

Бригадир (*орет*). Обождите минуту. (*Мягко Сереже.*) Долг тебе полюбому отдавать...

Сережа. Рита рассказала?

Бригадир. Хорошая она баба. Несчастливая. Готовит здорово. (*Встает, отряхивает штаны, протягивает Сереже руку.*) Ну, приступай.

Сережа. Прямо сейчас?

Бригадир. А чего ждать?

Бригадир кивком указывает в сторону неподалеку стоящей баржи, где уже суетятся работяги. Сережа идет к барже. Рядом плавучий портовый кран. На пирсе пирамида ящиков. Грузчики переносят их в подъехавшие грузовики. Вдали Сережа видит Федю на электрическом столбе. Он возится с проводами... высоко... на фоне неба.

Мастерские Дома быта. День

Михаил Константинович в комнате портних. Видно, что частый здесь гость. Примостившись на столе одной из мастериц, которая в это время гладит, а другие работают, Михаил Константинович угощает их сладкими планами.

Михаил Константинович. Я почти договорился насчет другого помещения. У меня в этом Фонде имущества товарищ нашелся. Вместе во флоте служили. Потом на годы пропал. А теперь выплыл. И в нужном таком месте. Прихожу туда насчет своих погорельцев разобраться: когда все-таки переселят в обещанные квартиры, и встречаю дружбана, с которым клеши обтирал в Мурма́нске. Кто, интересно, его на теплое место пристроил?

Наташа (*вшивая молнию в куртку*). Что же не выяснил?

Михаил Константинович. Не сразу, Натка, не сразу. Всему свой черед. Я пока о вас — не о себе — позаботился. Он обещал выкроить квадратные метры в районе получше. Где клиентура побогаче.

Лена. Нам и здесь неплохо. Лишь бы хуже не было. И клиентов хватает.

Михаил Константинович. Что ты, как старуха, запричитала. Ты же молодая, должна по заграницам ездить, одеваться красиво.

Лена машет рукой.

Наташа. Ты же мужу хотела дорогущие часы купить. Вот переедем, разденешь клиентов.

Лена. На такие я все равно не заработаю.

Михаил Константинович внимательно смотрит на Наташу. Встает со стола, подходит к Наташе, хочет приобнять, но сдерживается.

Михаил Константинович. Если Лена не захочет, найдешь других помощниц. А сама встанешь на ноги. «Оперишься», как говорила в моем

детстве Эмма Григорьевна, соседка по коммуналке на Таврической.

Наташа. У меня и так все хорошо. Я довольна.

Лена (*складывает отглаженные вещи в мешок и кладет на полку*). Тебе замуж надо, чтоб с квартирой был. А то всю жизнь на кораблике будешь кантоваться. Не заметишь, как укачает.

Наташа. Да разберусь я без вас...

Михаил Константинович (*смущенно*). Только здесь меня отпускает... Наташ, на тебя положиться можно... Я достроюю... вот увидишь, слово даю.

Лена (*снисходительно и ласково*). Ну, хватит тут ошиваться.

В комнатку заглядывает клиентка.

Клиентка. Девочки, мне срочно юбку подкоротить можно? Уезжаю завтра.

Михаил Константинович. За «срочно» двойная, нет, тройная цена.

Лена. Давайте, не слушайте его.

Порт. Вечер

За импровизированным столом из старой трансформаторной катушки обедают грузчики. Среди них Сережа.

Первый грузчик. Степаныч, пивка бы. Совсем немного осталось разгрузить.

Бригадир. Щас, шнурочки разглажу, ботинки зашнурую.

Второй грузчик. Ну что ты, Степаныч...

Бригадир. Осточертели вы мне, попрошайки.

Встает и уходит к какому-то складу.

Первый грузчик (*Сереже*). А я раньше собак в енотов перекрашивал. И кошек. Шапки делал. Художественно получалось. Не отличишь. А потом за место на рынке чечены по пятихатке в день стали брать. Где я им столько собак найду? Их же еще поймать надо. Ненавижу чеченов. А ты?

Сережа. Я только одного знаю. На рынке не работает. Он вроде ничего.

Первый грузчик. А здесь — все свои, спокойно, ни одного чечена. Вот я и осел. На время, конечно.

Бригадир возвращается с заначенной бутылкой водки. Грузчики оживляются. Разливают в стаканы, вытаскивая их из карманов рабочей одежды. У Сережи стакана нет. Бригадир достает ему из сумки, где была припрятана бутылка, пластиковый стаканчик.

Сережа. Пить неохота... Я завтра не приду, можно?

Бригадир. Подумай, умник. Держи.

Протягивает Сереже несколько купюр.

Сережа (*с достоинством*). Спасибо. А вы знаете, кто угрей ловит? Говорят, тут где-то неподалеку...

Бригадир (*сердито сплевывает*). Не пойму, ты с приветом? Или притворяешься?

Сережа. Я из Луги.

Сережа слоняется по порту. Забредает в безлюдные, тихие уголки. В одном из таких закоулков видит склады, вагончик и Федю, который развешивает носки и рубашки на веревку, протянутую между двумя складскими помещениями.

Сережа. Ну, как там радио? Починил?

Федя отрицательно качает головой.

Сережа. А я тут вкалываю. Долг у меня. Большой.

Федя (*равнодушно*). Если очень, надо банк брать.

Сережа. Один не сумею. Если только с вами.

Федя, развесив белье, берет пустой тазик, отгоняет им кошек, которые окружили его. И заодно — Сережу. Но Сережа делает вид, что не понимает этого жеста, что не замечает нерасположенность Феди.

Сереже муторно, его несет — впервые за все эти дни после инцидента на дороге. Все это время он был, как в коме, как отмороженный. Но теперь наконец его прорвало. Он наступает на Федю, он взвинчен, и холодок Феди только подначивает его.

Федя, отмахнувшись от кошек и Сережи, идет к вагончику. Рядом с ним — на рабочем столе — старый транзистор, в котором он начинает сосредоточенно ковыряться, и орехи в блюдце. На леске висит несколько копченых рыбин. А еще тут же — высокая железная перекладина, на которой можно

подтягиваться. Сережа не знает, куда приткнуться, он садится прямо на землю, под перекладину, едва не плачет.

С е р е ж а. Попал я.

Ф е д я. Бывает.

С е р е ж а. Зачем тут рыба?

Ф е д я. Себе на пропитание.

С е р е ж а. Может, и мне заняться?

Ф е д я. Этим не заработаешь.

С е р е ж а. У вас никого нет... из... близких?

Ф е д я. А шел бы ты отсюда.

С е р е ж а. Я влип.

Ф е д я. А я не спасатель. И не исповедник.

С е р е ж а. А кто?

Федя отрывается от транзистора, от паяльника... Забрасывает орешек в рот и заходит в свой вагончик, закрыв дверь. Сережа поднимается с земли. После истерического возбуждения — он словно спущенный шарик. Идет за Федей.

Теплоход. Каюта Анны. Вечер

Анна дремлет. В ногах, на ее кровати, сидит Катя в наушниках, с закрытыми глазами. Коля раскладывает лекарства в две розетки.

Общий план города. Может быть, где-то вдали на речке на приколе стоит маленький непрезентабельный теплоходик — плавучая гостиница Михаила Константиновича. Кажется, что город спит, но на самом деле в нем притаилась невидимая жизнь. Эти планы еще появятся в фильме. Но это именно планы города (а ни в коем случае не морская романтика с кораблями и чайками).

Кафе «Прибой». Вечер

Кафе уже закрыто. Рита переворачивает стулья на столы. Моет пол. Наташа домывает посуду. Работает музыкальный автомат. Открывается дверь со звоном колокольчика, заходит грузчик.

Р и т а. Закрыто же, слепой? Завтра приходи.

Рита идет с ведром поменять воду. Грузчик озирается, замечает кружку с монетами на музыкальном автомате, высыпает мелочь себе в карманы и выходит.

Песня закончилась. Наташа идет к автомату, ставит другую пластинку, видит пустую кружку.

Н а т а ш а. Кто-то заходил?

Р и т а (*продолжая мыть пол*). Какой-то хмырь... никогда не видала.

Наташа берет стул со стола, садится, снимает фартук, резиновые перчатки.

Н а т а ш а. Ане хуже, и сделать ничего нельзя. Даже помирать придется не в своей постели... На плаву... Не получат они ни хрена... Никаких квартир... Их только обещаниями морочат, а дадут своим.

Р и т а (*продолжая шуровать шваброй*). У нее хотя бы Катя есть... а у нас с тобой?..

Н а т а ш а. Мама с папой.

Р и т а. А ты их когда видала? (*Бормочет.*) Маму с папой.

Н а т а ш а. Так Миша обещал же: дом построит — перевезем стариков.

Р и т а (*с внезапным раздражением*). Да они не доживут! Или я...

Н а т а ш а. Ты чего?

Р и т а. Ничего... (*После паузы.*) Ты же видишь, не везет ему с этим долбаным бизнесом, какая-то непруха. Может, поздно начал или не умеет... Теплоход этот... (*с иронией*) приватизировал, по знакомству. Думал иностранцев по Неве катать, а где столько денег на соляру найти? Так и стоит на приколе... Я б ушла от него и тебя забрала... подальше...

Н а т а ш а. Я пойду. Мне еще в аптеку надо.

Наташа идет к выходу, достает монетки, опускает в пустую кружку. Звенит дверной колокольчик. Рита бросает швабру, садится на Наташино место, закуривает... Звучит музыкальный автомат. Рита курит, уставившись в одну точку.

У входа в кафе на пустынной улице стоит Сережа, прислонившись к стенке дома.

Н а т а ш а. Ты чего?

С е р е ж а. Так... Тебя жду.

Город. Белая ночь

Небо, река, баржи. Красивый пролетарский пейзаж.

Общий план города. Может быть, где-то вдали на речке на приколе стоит маленький непрезентабельный теплоходик — плавучая гостиница Михаила Константиновича. Кажется, что город спит, но на самом деле в нем притаилась невиди-

мая жизнь. Эти планы еще появятся в фильме. Но это именно планы города (а ни в коем случае не морская романтика с кораблями и чайками).

Дом на Петроградской стороне. Ночь

Артист с коробкой пиццы вызывает лифт в отремонтированном, ухоженном подъезде. Лифт не работает. Он поднимается по лестнице на высокий этаж, звонит в квартиру. Дверь открывает голый мужик, обвязанный полотенцем. Он берет коробку, но Артиста в квартиру не впускает, дверь оставляет приоткрытой. Сквозь дверной проем виднеются в глубине квартиры молодые девахи-близняшки. Артист устал, он понуро ждет денег. Мужик возвращается с портмоне, дает деньги.

М у ж и к (*доверительно*). Я эту гадость не ем... Сам знаешь — еда итальянских пролетариев... а бездомных бродяжек накормлю, напою... уложу. Извини, тебя не приглашаю, но поверь моему слову — девки...

Артист поворачивается и начинает спускаться вниз по лестнице.

М у ж и к (*орет*). Эй, не обижайся! Куда погнал?..

Артист сбегает в бешеном темпе по лестнице, неуклюже влезает в крошечную машинку — с таким высоким ростом в «Оке» ездить сложновато, — кладет голову на руль, сигнализация начинает настойчиво верещать...

Квартира Михаила Константиновича. Ночь

Михаил Константинович с Ритой в постели. Он смотрит по телевизору бокс. Она читает переводной женский роман в мягкой обложке.

Р и т а. Потише нельзя?

Михаил Константинович нажимает кнопку на пульте. Но голос комментатора все равно звучит громко.

М и х а и л К о н с т а н т и н о в и ч. Ну почему у этих черномазых так здорово получается, никак понять не могу.

Р и т а. А с остальным ты уже разобрался?

М и х а и л К о н с т а н т и н о в и ч. Да не зуди ты, надоело. И брось читать всякую дрянь.

Он нажимает кнопку на пульте, звук становится громче. Рита закипает, повышает голос.

Р и т а. Да выключи наконец.

Михаил Константинович не реагирует. Рита встает с постели, выключает звук, подходит к окну, оно раскрыто, за ним к внешней стене подвешен горшок с цветами. Рита обрывает сухие листья на цветке. Потом берет комья земли и тоже бросает вниз.

Р и т а (*не поворачиваясь к мужу, продолжает кидать землю, говорит с нейтральной интонацией*). Я тебя насквозь вижу. Со мной лежишь, потому что положено... жена есть жена... а думаешь о Наташке. Но не надейся. Ты мертвец... Ушел из армии, урвал этот кораблик, связался с перегоном машин... Думаешь, Наташкой спастись? Ты на людей посмотри. Подумай об Анне. Она вот не скажет, что жизнь ее обобрала... а ты все талдычишь, что не повезло... ну, из флота ушел... а что там было хорошего? Ну что? Ты даже ребенка мне сделать не можешь. Ничего не можешь. Всех достал...

Михаил Константинович ложится на бок, равнодушно закрывает голову одеялом. Рита, выпустив пар, подходит к кровати, откидывает одеяло. Михаил Константинович резко, напугав ее так, что она отпрянула, встает, берет подушку и выходит в другую комнату. Рита включает звук на полную мощность и вперяется в экран, где идет бокс. Ее испачканные землей руки лежат на одеяле. По безжизненному и даже спокойному лицу текут слезы. Она вытирает их рукой, размазывая по лицу грязь...

Рюмочная. Ночь

В рюмочной совсем немного народу.

На столике — почти полная кружка пива и открытый кроссворд. Коля пишет какие-то буквы, но они в нужное слово явно не складываются. Он что-то вычеркивает, пытается поверх старого написать новое слово. К нему подходит такой же, как он, смурной тип.

Т и п. Ты, того, пить не будешь? Я возьму, ладно?

Коля зациклен на кроссворде и потому забыл о пиве и не отвечает. Тип ждет секунду и забирает со столика пиво.

К о л я (*очнувшись, взвизгивает*). Верни, не твое. (*Продолжает вполголоса.*) Охотничья собака, две «тэ» в середине.

Тип делает глоток из Колиной кружки, оставляет ее на столе и уже в дверях, осклабившись, кричит, обращаясь к Коле.

Т и п. Я не охотник, у меня только морская свинка была. Когда в школе учился.

Город. Ночь

Наташа и Сережа идут по ночному городу. Заходят в сквер. Там совершенно пусто. Они садятся на лавочку. Наташа достает из сумки крем, мажет руки.

Н а т а ш а. Мóю посуду в перчатках, но все равно руки порченые.

С е р е ж а. Я тебе посудомоечную машину куплю.

Н а т а ш а (*усмехается*). Долго ждать придется.

Они смеются. Наташа тыльной стороной ладони гладит Сережино лицо.

Н а т а ш а. Чувствуешь, какие шершавые?

Сережа берет ее руку в свою. Наташа его обнимает... и отстраняется.

Н а т а ш а. Мне в аптеку надо. Для Анны. Тут недалеко — через мост.

Аптека. Ночь

Наташа и Сережа в ночной аптеке. Здесь, как ни странно, очередь. Немолодая женщина пересчитывает сдачу, кладет лекарства в сумку. Группа подростков выбирает презервативы. Слышны обрывки реплик. Мужчина советуется с провизоршей.

М у ж ч и н а. Что вы посоветуете от аллергии?

П р о в и з о р ш а. Возьмите кларитин. Очень хорошо помогает.

М у ж ч и н а. Мне бы что-нибудь подешевле...

Наташа покупает нитроглицерин, они с Сережей выходят из аптеки.

Неподалеку подростки изучают купленную только что упаковку презервативов, читают инструкцию. Кто-то из них просит у курящего прохожего сигарету...

Теплоход. Кормовая палуба. Ночь

Катя, как всегда, в наушниках. Читает учебник по философии.

Благин выпивает и обрабатывает пилочкой ногти. Это причуда породистого, экстравагантного, но опустившегося человека. На столике перед ним — раскрытый несессер, вещь из прежней его жизни, за эту вещь он держится, как за якорь...

Коля с головой ушел в разгадывание кроссвордов.

Тихо. Редкие прохожие на набережной.

Б л а г и н. Кать, дай послушать, что ли, твою богиню.

К а т я. Вам не понравится. И она не богиня.

Б л а г и н. Ну, философиню.

Катя снимает было наушники, но тут же опять надевает их, закрывает учебник, замыкается.

К о л я (*достает рубль и кладет на столик перед Благиным*). Саш, петербургский поэт, девять букв, последняя «че».

Б л а г и н (*наливает себе водки, выпивает*). За Ходасевича рубля мало. Плата, Коль, за образование растет. Пролетариям теперь никаких поблажек. А интерес к знаниям ползет вверх, как температура при лихорадке. Не у всех, конечно. Только у передовых. Коль, давай измерим, возьми градусник у Ани...

Появляются Наташа с Сережей. Благин умолкает и продолжает обрабатывать ногти.

Катя снимает наушники, выключает плейер, направляется к Сереже. И останавливается как завороженная.

Наташа вынимает лекарство из сумки, отдает Кате.

Н а т а ш а. С Аней кто? Чечен?

Б л а г и н. Наш ангел-предохранитель в палате на дежурстве. Замаливает грехи... Когда был ангелом-истребителем. (*Пауза.*) Когда нам квартиры дадут?! Не многовато — семь месяцев на корабле? Это ж не кругосветное путешествие.

Н а т а ш а. Мне рано вставать, я пошла.

Сережа хочет пойти за ней.

К а т я (*очнувшись, окликает Сережу*). А мы чай будем пить.

Она идет за чайником и приносит пакетики с чаем.

Б л а г и н. Сколько раз повторял: не

пейте это говно, купите заварной чайник.

К о л я. Саш, погоди, тут...

Б л а г и н (*резко встает*). У меня каникулы. Пусть тебе этот Серенький теперь подсказывает. Небось дороже возьмет. Или вообще бесплатно. Бедные должны помогать бедным. А богатые — богатым. Я так считаю, в прошлом романтик моря и военно-морской врач.

К о л я. Да перестань ты, а то в Артиста превратишься.

Б л а г и н. Держи карман шире. Не дождетесь.

Благин уходит. Коля плетется вслед за ним.

Катя наливает чай себе и Сереже.

Город. Ночь

Артист, жуя кусок пиццы, стоит на набережной, опершись на парапет. Вдали корабли, портовые краны, речная гладь. Рядом притулилась чайка. Артист ее смахнул, будто она покусилась на пиццу, чайка улетела. Он скомкал салфетку, швырнул в воду и быстро зашагал по набережной. На ней ни одного человека. Зато почему-то полно машин.

Теплоход. Кормовая палуба. Ночь

Сережа сидит в наушниках Кати. Катя в черных очках — в образе невозмутимой, отрешенной Земфиры.

С е р е ж а. Я вообще-то не понимаю фанатов. Даже футбольных.

К а т я. А я не фанатка. Просто...

С е р е ж а. Мне клип на эту песню понравился. «Бесконечность»... Видела?

К а т я. У нас MTV не показывает. И на старой квартире антенна вечно ломалась.

С е р е ж а. Было страшно?

К а т я. Не знаю. Я в школе была, отец на заводе. Только мама... Ее в больницу отвезли... с ожогом первой степени. А дому — конец. Трещина по фасаду.

С е р е ж а. Там... в том... клипе, так странно, отдельные почему-то кадры, не связанные вроде. Ну, фонари... вечером зажигают... А тебе не тошно в белые ночи?

К а т я. Я привыкла... Жалко, что Земфира поет только про Уфу, про Москву... И про Лондон... А про Питер молчит...

С е р е ж а. Фонари, значит, потом старик чай в стакане кипятит. И люди... физики, наверное, прибор какой-то включают. Ну, включают, выключают... в розетку вставляют... Потом доходит, что все это про... электричество. Понимаешь?

К а т я. Нет.

С е р е ж а. Ну как. Про ток, про то, как загорается, кипит...

К а т я. Это песня про любовь.

К о л я (*за кадром*). Дам я десятку, честное слово... только завтра....

С е р е ж а. Ну и клип тоже...

Ч е ч е н (*за кадром*). Кать, Катя...

Сережа снимает Катины руки, которыми она заткнула уши.

С е р е ж а. Чечен зовет.

К а т я. Не оставляй нас... надо как-то иначе жить... по-другому.

Каюта. Ночь

Анне больно. Катя кладет руку ей на грудь.

К а т я. Здесь?

Анна опускает веки в знак согласия... Трет мочку с сережкой.

К а т я. Ма, ну когда это кончится? (*Испугавшись собственных слов.*) Ма, прости меня...

Катя выходит в коридор, стучит в каюту Благина. Никто не откликается.

К а т я. Уснул. Мертвецким сном.

Катя возвращается к матери.

К а т я (*шепчет*). Красивая сережка. Сережечка...

Чечен будит Благина.

Ч е ч е н. Саша, дорогой, завтра налью, только вставай, Ане нехорошо.

Б л а г и н (*сквозь сон*). Пиявки поставь. Моей бабке помогало.

Ч е ч е н. Какие пиявки, ты бредишь, просыпайся...

Благин продирает глаза.

Б л а г и н. Белая горячка. Меня самого лечить надо. Ты, Чечен, глупый, недоразвитый. Пиявки — самое то. Старые врачи понимали. Мой отец однажды спас одну капитаншу. Никто не ожидал...

Ч е ч е н (*перебивает, помогает подняться*). Потом расскажешь, завтра, когда выспишься, надо идти.

Катя протирает ваткой, смоченной в спирте, плечи и руки Анны. Флакон-

чик с медицинским спиртом держит Коля.

Благин. Какой свежий, какой здоровый запах. Я, правда, спирт уже не употребляю. Печень, зараза. Но разок можно рискнуть. Как думаешь, Чечен?

Благин жестом отстраняет Катю и Колю, садится на кровать, щупает пульс.

Благин (*протрезвев, глухо*). Хреново. Вызывайте настоящую «скорую»... А ты, Земфира, марш к Алеко, бегите отсюда на волю. Мы тут сами разберемся.

Чечен. Какой Алеко? Кто это? Ты с перепоя...

Благин (*набирает в шприц лекарство*). Конечно. А все, кроме меня, вышли в тираж или деньги зарабатывают. Остальные спились и помешались. Или наоборот. Звони 03. (*Угрожающе.*) Быстро!

Чечен выходит в коридор, за ним Катя.

Чечен. Ты не видела мой мобильный?

Катя дает свой.

Катя. Ты в Уфе все-таки был?

Чечен (*опешив*). Тьфу, у всех крыша поехала.

Город. Ночь

Сережа идет по безлюдной улице вдоль ряда припаркованных машин. Решительно направляется к «Дэу». Сигнализация пищит. Сережа невозмутимо проходит мимо, замечает, что у другой машины — желтого «Фольксвагена» — не до конца закрыто боковое стекло. Отжимает стекло, забирается в машину, после несложных манипуляций с замком зажигания заводит машину и срывается с места.

Машина мчится по ночному Питеру — Сереже почему-то весело. Минуты через три Сережа неожиданно останавливается, очень аккуратно паркует машину, выходит. Слегка похлопывает «Фольксваген» по чисто вымытому крылу, уходит.

Город. Утро

Неподалеку от входа в Дом быта, на другой стороне улицы, Михаил Константинович ждет Наташу. Она появляется из-за угла. Не замечая Михаила Константиновича, идет к Дому быта. Михаил Константинович переходит улицу, догоняет ее и обнимает со спины за плечи. Она оборачивается с улыбкой. Увидев, что это Михаил Константинович, испуганно отшатывается назад. Он хочет взять ее за руку, она уворачивается и застывает на месте. Он смотрит на нее, но вдруг направляется в сторону припаркованной неподалеку старой «Ауди», едва сдерживаясь, чтобы не сорваться. Замечает, что кто-то припарковал сзади машину, затрудняя ему выезд. Со всей силы бьет ногой по покрышке.

Кафе «Прибой». День

В кафе мало людей, но время обеда уже близко. Рита заряжает гриль с курицами тушками. Валя, ее помощница, приходит из кухни.

Валя. Рита, ты фарш посолила?

Рита. Не помню. Попробуй.

В глубине зала молча сидит Федя, пьет чай.

Сережа подходит к стойке, Рита варит кофе, подает ему чашку.

Рита (*улыбаясь*). Это он только жалуется, что денег нет. А вообще-то уже накопил. Я точно знаю. Давай утащим и поделим. (*Смеется.*) И Наташке подкинем. Пусть ателье шикарное откроет. (*Хохочет.*) Если наскребем на шикарное.

Взгляд ее падает на Федю, про которого она забыла, так незаметно он притулился.

Рита (*Феде*). Дождик прошел. Автомат работает, так что свободен.

Федя спокойно допивает чай, уходит, не забыв бросить в пивную кружку, что стоит на автомате, горсть монеток.

Сережа (*сникает, ему не понравился Ритин тон*). Я пойду.

Сережа перед выходом достает монетку из кружки на музыкальном автомате, бросает, смотрит — орел или решка. Опускает монетку, ставит пластинку.

Порт. День

Сережа, выйдя вслед за Федей, какое-то время идет за ним.

Федя (*обернувшись, но продолжая идти*). У тебя что, отпуск?

Сережа (*поравнявшись с Федей*). Покажите, как рыбу коптить. Я налов-

лю угрей. Разбогатею. А вы комиссионные получите.

Ф е д я. Соображаешь. За угрями не ко мне. Но людей могу показать. Тут неподалеку, в Гавани. С одним условием: чтоб исчез с глаз моих.

С е р е ж а. Про угрей это я так... сморозил. Просто слышал, что большие бабки за них гребут.

Ф е д я. Давай, давай в ихнюю мафию. Если, конечно, пустят. Вот и проверишь себя на вшивость.

С е р е ж а. Я лучше с вами.

Ф е д я. Со мной — хуже.

Мастерские Дома быта. День

Михаил Константинович отдает приемщице коробку с пирожными.

М и х а и л К о н с т а н т и н о в и ч. Девочкам к чаю, из «Норда». Дорогущие...

П р и е м щ и ц а. Зачем потратились?

М и х а и л К о н с т а н т и н о в и ч (*по-простому*). Я как-то сгоряча.

П р и е м щ и ц а. Сами бы и отдали.

М и х а и л К о н с т а н т и н о в и ч. Спешу, встреча у меня.

П р и е м щ и ц а. Деловой.

Декорация. День

Ментовской кабинет. Идет съемка. Артиста в гриме хасида допрашивают менты.

М е н т. Колись, гад, где кокос спрятал?

Р е ж и с с е р (*за кадром*). Всё, снято, спасибо.

Артист снимает шляпу, отклеивает бороду и пейсы.

Город. Вечер

Сережа подъезжает на леваке к Дому быта, заходит.

П р и е м щ и ц а (*весело*). Еще кавалер.

Продолжает читать «Караван историй».

С е р е ж а. Не понял.

П р и е м щ и ц а. И ладно. Вышла. Жди, скоро она.

Сережа усаживается на стул, рядом — клиенты. Один пошел за мастером в примерочную. Другой, такой же молодой, как Сережа, но благополучный, чего-то ждет.

Появляется Наташа с кульками из «Макдоналдса».

Н а т а ш а (*удивленно, Сереже*). Что-то случилось?

С е р е ж а. Можешь отпроситься?

Н а т а ш а (*показывая кульком на клиента*). Алеша ждет, мне надо джинсы доделать. А в чем дело?

С е р е ж а. Хотел пригласить...

Н а т а ш а. Неужели в ресторан?

С е р е ж а. Ну... или в кафе.

Н а т а ш а. Ладно, в другой раз. Когда выиграешь... В игровых автоматах. А сегодня поедем на Заячий остров. Слыхал про такой?

С е р е ж а (*качает головой*). Шутишь? Или там зайцы?

Клиент, который ждал Наташу, снисходительно улыбается.

К л и е н т. И кролики. Гастарбайтеры не знают петербургских окрестностей.

С е р е ж а (*наливаясь злобой*). Сейчас выясним, чего ты не знаешь.

Наташа берет Сережу за руку, выводит на улицу.

Н а т а ш а. Угомонись. Ну его на фиг. Приходи через час. И здесь подожди.

Приемщица ателье поднимает затуманенный взгляд от журнала на клиента.

П р и е м щ и ц а. Надо же, такая красавица, богачка, а не повезло... сын погиб... И она не выдержала...

К л и е н т. Кого вам так жалко?

П р и е м щ и ц а (*изумленно*). Вы что, Грейс Келли из Монако не знаете?

Входит Наташа.

П р и е м щ и ц а (*Наташе*). Актриса же была, молодая, за принцем замужем!

К л и е н т (*вставая навстречу входящей Наташе, брезгливо*). Я дамских журналов не читаю.

Травмпункт. День

Благин выходит из рентгеновского кабинета и отдает снимок травматологу. Отец с пострадавшим мальчиком, который одну свою руку придерживает другой, ждут диагноз.

В р а ч (*глядя на снимок*). Перелома нет, трещинка, никакого гипса, наложим лангетку.

Отец мальчика достает пятьсот рублей, кладет на стол.

О т е ц. За хорошую новость.

Фельдшер с мальчиком уходят в процедурную. Врач достает из внутреннего кармана пиджака сотню и протягивают Благину.

В р а ч. Ком тужур.

Б л а г и н. Мерси, на поминки пойдут.

В р а ч. Решил все-таки удавиться?

Б л а г и н. Нет, моя соседка скоро отдаст концы. Чуда не будет. Разве только начну новую жизнь...

В р а ч. Не поздно?

За кадром пищит мальчик, ему больно. Фельдшер и отец успокаивают его.

Б л а г и н. А черт его знает. Не здесь же до смерти торчать бывшему хирургу.

В р а ч (*направляясь в процедурную*). И настоящему алкашу.

Б л а г и н. Тогда эту сотню придется пропить, не дожидаясь поминок. Не хочу тебя разочаровывать.

Остров. Вечер

Заячий остров. Здесь гуляют Наташа с Сережей.

С е р е ж а. А я даже не испугался. Они стоят передо мной, говорят — иди-гуляй... нет, иди-учись, а я смотрю... как будто это не я... и время тянется медленно-медленно. Отделали меня классно. Лежу как дурак. А воздух там свежий. И неба много. И так близко...

Наташа слушает вполуха. Сережа замечает это.

С е р е ж а. Если работа пойдет, через год, может, пять штук вашему Мише отдам. А там... еще подвернется... что-то.

Н а т а ш а. Думаешь, почему у них детей нет?

С е р е ж а. Они, наверное, не могут.

Н а т а ш а. Да нет, просто ребенка любить надо. Это даже он понимает.

Наташа и Сережа лежат на траве.

Н а т а ш а. Когда Рита меня в Питер позвала, он меня жить с ними приглашал. Я сначала комнату снимала, потом на кораблик переехала... так дешевле... Сегодня нам с Ленкой пирожные принес.

Сережа целует Наташу. Вытаскивает из кармана мобильный телефон и кладет рядом.

С е р е ж а. Плевать на него...

В траве звонит мобильный телефон. Наташа поднимается.

Н а т а ш а. Легок на помине.

Сережа отвечает на звонок.

С е р е ж а (*выслушивает короткую реплику собеседника*). Не вопрос, конечно.

Сережа нажимает «отбой».

Наташа не смотрит на Сережу.

С е р е ж а. Ну подумаешь... Попросил на строительный рынок съездить, доски погрузить... (*Пауза.*) Замуж хочешь?

Н а т а ш а. Не за кого.

С е р е ж а. Не хочешь замуж, давай хоть праздник для погорельцев устроим. (*Вдруг.*) Хочу тебе одного дядьку показать.

Порт. Вечер

Перед вагончиком висят связки копченой рыбы. Силуэты кранов похожи на доисторических животных. Тут же стая кошек. В обшарпанном, но удобном кресле сидит Федя и читает Салтыкова-Щедрина.

С е р е ж а. Это Наташа.

Ф е д я (*отложив книжку*). Я знаю. Посудомойка с «Прибоя».

Н а т а ш а. Вообще-то я портниха.

Ф е д я. Надо же. Мне портки надо застрочить. Сумеешь? (*Пауза.*) А я — электрик.

Н а т а ш а (*садится на раскладной стул*). Попробую.

Ф е д я (*встает с кресла, идет к вагончику*). Сейчас принесу.

Сережа идет за ним, входит в вагончик. С удивлением рассматривает аккуратное жилье Феди. Здесь много фотографий, старых вещей, найденных на помойке, но приведенных в порядок. У зеркала висят ремни для заточки опасных бритв.

Федя достает из ящика брюки, складывает их.

С е р е ж а (*выглядывая из вагончика*). Наташ, иди сюда.

Н а т а ш а (*с книжкой в руках*). Я тут посижу.

С е р е ж а (*возвращается в вагончик, взгляд его падает на бритвенные ремни*). Ух ты, что это?

Ф е д я. Ремни... Бритву точить. А еще говорят — «править».

С е р е ж а. Целая коллекция...

В дверях появляется рыжая кошка.

Ф е д я. Кыш, Маруся, больше не дам, разжирела, как свинья.

Сережа рассматривает фотографии. Федя достает бритву из футляра, взбивает пену в ванночке, начинает бриться.

С е р е ж а. Вы чего? Сейчас же вечер.

Ф е д я. А я два раза в день. (*Пауза.*) Ну всё, иди.

Среди фотографий Сережа замечает относительно новую, на ней — паренек в военной форме.

С е р е ж а. Это кто?

Ф е д я. Сын мой, погиб.

С е р е ж а. Как это?

Ф е д я. Запросто. Двадцать лет назад.

С е р е ж а. Афганистан?

Ф е д я. Зачем так далеко ехать? Здесь, на военных учениях. Поскользнулся, попал под грузовик. У них, кстати, норматив есть на большие учения. Меньше пяти человек погибло — всё в порядке.

С е р е ж а (*после паузы, показывает на фотографию женщины лет тридцати*). А это кто?

Ф е д я. Жена. Бывшая. В Финляндии живет, с дровосеком каким-то. Лет двадцать пять уже... Ой, ё...

Федя порезался — откладывает бритву. Он отворачивается от Сережи, берет флакончик с перекисью, прикладывает ватку.

Ф е д я (*не оборачиваясь*). Ты еще здесь?

С е р е ж а. Да я...

Ф е д я. Ауф видерзеен.

С е р е ж а. Мы хотели вас позвать на корабль. У Риткиного мужа там гостиница, сейчас погорельцы живут... Временно... У них дом сгорел. То ли газ взорвался, то ли еще что...

Ф е д я. Да знаю. В «Прибое» все всё знают.

С е р е ж а. Мы хотели праздник устроить. Просто так. Пойдем...

Пауза.

Ф е д я (*внезапно улыбается*). И пойду. На людей посмотрю.

Сережа не ожидал такой реакции. Он отходит к двери и останавливается в проеме.

Н а т а ш а (*хохочет, Сережа думает, что над ним, но она читает строчку из Салтыкова-Щедрина*). «Вплоть до самой Луги я не мог его уловить». (*С удивлением.*) Про твою Лугу пишут!

С е р е ж а. В гробу я видал эту Лугу.

Н а т а ш а (*продолжает читать*). «Наконец, в Луге все пассажиры разошлись обедать, и я поймал-таки его».

Ф е д я (*усмехаясь*). Ага, мир ловил меня, но не поймал.

Общий план города. Может быть, где-то вдали на речке на приколе стоит маленький непрезентабельный теплоход — плавучая гостиница Михаила Константиновича. Кажется, что город спит, но на самом деле в нем притаилась невидимая жизнь. Эти планы еще появятся в фильме. Но это именно планы города (а ни в коем случае не морская романтика с кораблями и чайками).

Теплоход. Верхняя палуба. Вечер

Федя среди обитателей гостиницы за столом, на котором бутылки, копченая рыба. Благин и Артист уже набрались и развеселились. Коля, как всегда, мрачный, если не занят кроссвордом. Катя в наушниках, в черных очках танцует одна. Сережа с Наташей сидят поодаль и о чем-то разговаривают. Благин поднимает тост.

Б л а г и н. Вот дадут нам квартиры, и заживем, как люди... как прежде... нет, не то. (*Обращается к Феде.*) Вот ты как живешь? Как человек?

Ф е д я (*морщится*). Только без солдатских анекдотов.

А р т и с т (*вдруг кричит*). Спасайся, кто может!

Артист бежит к стенке, где спасательный круг, надевает его, садится на место.

Б л а г и н. Да, бездарность не пропьешь. Тебе только на свадьбах... или на похоронах... развлекать неразборчивых гостей.

Ф е д я (*смотрит на танцующую Катю, начинает говорить, обращаясь к ней*). Мне всегда казалось... (*Катя замечает взгляд Феди, снимает наушники.*) ...благородно не принимать спасения, если хоть один человек (*говорит совсем тихо, как бы про себя*) останется во тьме. Жалко...

К а т я (*снимает очки*). Вы про меня?

К о л я (*внезапно*). А можно так, чтоб раз — и больше не жалко?..

Ф е д я (*переводит взгляд с Кати на Колю*). Умрет только боль, заставляю-

щая нас уступить где не надо... Но другая жалость... бесстрастная... выживает.

Артист надевает спасательный круг Коле на голову. Коля вяло отмахивается от Артиста, снимает круг, сначала порывается повесить его на место, потом кладет рядом.

А р т и с т. Напьюсь, как сорок тысяч пьяниц...

Б л а г и н. Себя не пожалеешь — и публика тебя, Артист, не пожалеет.

Ф е д я. Никто, кто хочет радости, честно хочет, в ад не попадет.

Катя перестает танцевать, садится рядом с Чеченом.

Б л а г и н. Ну, это ты загнул, милый человек... погорячился.

Ф е д я. Все боятся насмешек... Все боятся страхов и надежд. (*Пауза.*) Все мы — на поводке... наших желаний. И пьяница верит, что еще одна рюмка ему не повредит...

Сережа подходит к столу, наливает себе и Наташе вина.

Ч е ч е н (*Феде*). Переезжайте к нам. А то Саша спивается.

Б л а г и н. Чечен, несмотря ни на что, я люблю твою нацию.

К о л я. У меня жена умирает.

К а т я (*шепотом Чечену*). Пойду к маме.

Ч е ч е н. Сиди. Я схожу.

Чечен уходит.

Б л а г и н. Поминки до смерти — это извращение. (*Смотрит на Федю.*) Попрошу чудесного гостя уйти.

Федя уходит вслед за Чеченом.

Коля берет бутылку со стола и отсаживается в дальний угол.

Б л а г и н (*кричит Коле*). Ты вот, Коль, отсталая душа, не знаешь, в кроссвордах про это не написано, кто сказал: «Человек — это звучит горько», а я, веселый пьяница, знаю. Но никому не скажу.

Чечен возвращается. Катя вопросительно смотрит на него.

Ч е ч е н. Там с ней этот... вроде их-ний (*показывает на Сережу с Наташей*) знакомый.

А р т и с т. Посмотрите, товарищи, наверх: вот облако, похожее на верблюда...

К а т я. Нет, на ящерицу.

Б л а г и н. Прямо вам, болваны... это ж кабинетный рояль, он стоял в нашей квартире на Малой Морской, и ко мне по четвергам приходила Элла Борисовна, а я плакал, упирался, не хотел играть гаммы.

Пауза.

А р т и с т. Мой отец говорил: сделай уроки, потом пей. А ты, Саш... сразу упился...

Каюта Анны. Вечер

Здесь совсем мало света. Федя сидит на стуле рядом с кроватью Анны. Она трет мочку без сережки.

Ф е д я. Ты скоро отмучаешься. Бывает, знаешь, что жить больше нельзя, нет сил. Или даже подло. А все равно живешь. Я тебе завидую, потому что сам умереть не могу. Сын погиб. Вот Катя... могла бы... (*Пауза.*) Неправда, что те люди, чьи молитвы исполняются, — любимчики Господа... Однажды мне один опытный человек... сказал, что видел много исполненных молитв и чудес, но они обычно давались еще не привыкшим. Так и сказал: еще не привыкшим. Я спросил, что это значит? Он объяснил, что это дар либо перед обращением, либо сразу после него. Ну, это как любой... почти любой человек может в молодости сесть и книжку написать. Или как новичок в карты выигрывает... Но чем дальше ты уходишь по своему пути, тем чудес меньше... И еще он сказал, как сейчас помню... Помню, как одиночество, которое единственно я уберег... что когда исполняются молитвы таких, как вы и я, то не надо гордиться. И что... если мы станем сильнее, с нами не будут обращаться так бережно...

Верхняя палуба. Ночь

Б л а г и н. Чечен, выпей, дорогой, не жидись... такой вечер... тихий ангел пролетел.

К о л я (*из своего дальнего угла, где он все же приспособился с кроссвордом; как обычно в трудных случаях, ковыряет в ухе карандашом*). Саш, тебе это ничего не стоит...

Б л а г и н. Так не бывает.

К о л я. Английский писатель, третья «ю»... Автор книги, по которой снят (*произносит с некоторым замешательством*) блокбастер «Хроники Нарнии».

Б л а г и н (*с удивлением откидывается на стуле*). Не читал. А в кино (*чешет макушку*) я в последний раз хо-

дил на «Пиратов XX века». Очередь была от «Титана» до Фонтанки.

К о л я. А я, помню, с Аней ходил на «Холодное лето пятьдесят третьего...».

Б л а г и н. Не знаю, не смотрел.

К о л я. Ну Саш...

Б л а г и н (*выпаливает*). Льюис!

К о л я (*вписывая буквы в клеточки*). Точно...

Благин наливает водку в пустую рюмку, пододвигает Чечену, не глядя на него. Чечен молча отодвигает ее.

Б л а г и н. Надо же, три фамилии английские всего знаю — и попал.

К о л я. А вот тут еще...

Б л а г и н (*отмахивается*). Выкручивайся сам. Это тебе не в литейном цеху вкалывать, тут чутье нужно́...

К о л я. Я работать не люблю. Рабочий класс, блин. Может, я ленивый вообще.

Каюта Анны. Ночь

Анна впадает в забытье. Федя берет ее за руку. Анне снится...

...Тлеющая сигарета, погасшая газовая колонка, чьи-то руки ставят на плиту сковородку, зажигают конфорку. Взрыв...

Анна очнулась. Открыла глаза. В них — страх.

Ф е д я. Все прошло, успокойся, ничего не бойся. Катя сейчас придет.

Анна закрывает глаза.

А н н а. Я домой хочу.

Верхняя палуба. Ночь

Б л а г и н. Вот пришел чужой человек и всех поставил на место. А по какому праву? Кто он вообще?

С е р е ж а. Сторож в порту.

Б л а г и н. Вот именно. И рыбка его?

Ч е ч е н. Супер.

Б л а г и н. Конечно, русский тебе не родной. (*Передразнивает.*) Су-пер...

Наташа склоняется к Сереже и что-то шепчет ему на ухо, потом встает.

Н а т а ш а. До завтра.

Сережа остается. К нему подсаживается Катя.

Ч е ч е н. Саш, а ты мог бы кроссворды составлять?

Б л а г и н. Только после того, как мы с тобой выпьем.

Ч е ч е н (*вдруг легко соглашается*). Пить будем, гулять будем, смерть придет — помирать будем.

Чечен выпивает, обнимает Благина. Благин берет со стола бутылку.

Б л а г и н. Пойдем в город, а то, если здесь помрем, скинут в море, рыбки сожрут за милую душу...

Они спускаются по трапу на набережную.

Катя и Сережа стоят, опершись на перила. Где-то вдалеке, прямо на набережной — открытое кафе, дискотека.

К а т я. У нее на последнем альбоме — только грустные песни. Там есть про самолеты, моя любимая. Она летит и думает, что разобьется.

С е р е ж а. А мне у нее веселые песни больше нравились... из первого альбома.

К а т я. Ты знаешь, что такое дежа вю?

С е р е ж а. Нет.

К а т я. Я спрашивала у Саши. Он объяснил, что это... когда тебе кажется... что все это уже было... и ты как бы вспоминаешь, как во сне... а чувствуешь, как сейчас...

С е р е ж а. Хочешь, научу машину водить?

К а т я. Давай.

С е р е ж а. Я вчера подумал на сервис устроиться. Сегодня раздумал.

К а т я. Ну да... Стоило из Луги переться.

Теплоход. Раннее утро

Михаил Константинович поднимается в свою гостиницу, видит на палубе разгром после пирушки. Он заряжается негодованием. Идет в подсобку, берет мешок для мусора, кладет туда бутылки, остатки еды вместе с тарелками, оставляет мешок на полу.

Возвращается вовнутрь. Заходит в помещение, приспособленное под кухню. Там на крошечном диванчике спят — сидя, привалившись друг к другу, — Катя с Сережей.

Михаил Константинович берет с плитки чайник, льет холодную воду из носика на Сережу.

М и х а и л К о н с т а н т и н о в и ч. Душ Шарко. Вместо завтрака. Ну, поплыли.

Катя вскакивает.

Михаил Константинович. Вылизать все на палубе. Еще раз такое увижу, выгоню к черту на кулички.

Сережа берет из рук Михаила Константиновича чайник и спокойно пьет из носика...

Михаил Константинович. А ты тут разжился...

Город. Раннее утро

Сережа с Михаилом Константиновичем едут в машине. Сережу мутит. Он вчера перепил. Михаил Константинович тормозит у круглосуточного магазина, идет туда. Сережа держится за голову. Михаил Константинович возвращается с банкой огурцов. Садится в машину, достает офицерский ножик, открывает банку. Вытаскивает огурец, ест, протягивает банку Сереже.

Михаил Константинович. Пей.

Сережа. Через год пять косарей отдам.

Михаил Константинович не отвечает.

Сережа. Я правда отдам.

Михаил Константинович трогается, Сережа дергается, рассол из банки, которую он держит в руке, выплескивается.

Михаил Константинович. Хватит расслабляться... Отдашь, отдашь... Только я ждать не люблю... Говорят же: деньги должны работать... все время... (*Внезапно улыбнувшись.*) А выпивать тебе надо еще научиться.

Строительный рынок. Утро

Сережа с Михаилом Константиновичем ходят по огромному строительному рынку на окраине города. Михаил Константинович муторно выбирает доски для пола.

Михаил Константинович. Думал паркет положить, но ты меня подкосил.

Они проходят по рядам, где окна, двери...

Михаил Константинович (*рассматривает окна*). Довез бы джип, я бы стеклопакеты поставил...

Их реплики тонут в гуле рынка. Камера останавливается на покупателях, продавцах, стройматериалах...

Наконец они покупают дешевые сосновые двери и грузят в старенькую «Газель».

Едут молча, уставшие. Останавливаются на переезде. Шлагбаум закрыт.

Михаил Константинович (*внезапно, спокойно*). Ты не догадался, кто нас подставил?

Сережа. В смысле?

Михаил Константинович. Ну, кто еще знал?

Сережа. Кто?

Михаил Константинович. Компаньон мой, гнида улыбчивая. Заметил, он всегда улыбается? Ему своих денег мало... И дом у него есть. Ну, тестя дом. И что? Он же там все равно живет!

Михаил Константинович достает из кармана пистолет и засовывает его в карман Сережиной куртки.

Михаил Константинович. Вот и рассчитаешься со мной. Отомстишь и за меня, и за себя. Давай прямо сегодня вечером, не тяни.

Сережа. Остановите.

Михаил Константинович. Бздишь?

Сережа. Я пройтись хочу.

Михаил Константинович (*показывает*). Электричка через триста метров. Убежишь — найду. Жду звонка.

Михаил Константинович трогает. Сережа идет к платформе, виднеющейся вдалеке.

Витебский вокзал. День

Камера проводит Сережу с платформы по вокзалу на выход.

Общий план города. Может быть, где-то вдали на речке на приколе стоит маленький непрезентабельный теплоходик — плавучая гостиница Михаила Константиновича. Кажется, что город спит, но на самом деле в нем притаилась невидимая жизнь.

Теплоход. Верхняя палуба. День

Мешок с объедками, оставленный Михаилом Константиновичем, стоит на прежнем месте. Рядом за столом сидит Катя без наушников, но в черных очках. По лицу текут слезы. Сережа отодвигает мешок, чтобы подойти к Кате. Мешок падает, рассыпается мусор, вы-

скальзывают осколки разбившихся тарелок, стаканов. Катя поднимает разбитую чашку.

К а т я. Красивая была. Оставлю на память.

С е р е ж а. Выкини, плохая примета. Мама дома не держала разбитой посуды.

Протягивает руку, чтобы взять чашку. Катя убирает ее за спину. Оглядывается, куда бы деть. Увидев ящик с песком под пожарным щитом, вставляет туда, как цветочек.

К а т я. Мама умерла.

Сережа закрывает лицо руками, плачет.

С е р е ж а. ...Федя здесь?

К а т я. Утром ушел. Позже зайдет. У него какие-то дела.

Сережа выбегает с теплохода.

Порт. Вагончик Феди. День

Федя кидает вещи в сумку. Потом вдруг оставляет начатое дело и садится чинить старый радиоприемник, который тащил на тачке.

Сережа подходит к вагончику, видит Марусю. Хочет взять ее на руки, она царапает его, он ее отпускает. Кошка идет к закрытой двери вагончика и садится перед ней в ожидании. Сережа приоткрывает дверь в вагончик, Маруся проскальзывает вовнутрь и усаживается на стол рядом с Федей. Федя не обращает внимания на Сережу.

С е р е ж а. Катя вас ждет. Но я хотел...

Ф е д я (*после паузы*). Я должен сегодня доделать, немного осталось. Обещал одному человеку... на дачу... когда-то я ее сторожил... тихое было время... теперь он эту дачу перестраивает... все, говорит, у меня будет в винтажном стиле...

Сережа внезапно вынимает пистолет, кладет на стол.

Ф е д я. Неплохая вещь. Оружие собираешь? Тоже коллекционер?

По радио сквозь шумы, которые постепенно исчезают, звучит «Детский альбом» Шумана.

Ф е д я. Не впутывай меня. И чтоб духу твоего здесь больше не было... (*Скидывает со стола Марусю.*) Да и я, может, сам скоро исчезну. Три месяца кантуюсь на одном месте. Пора сматывать удочки.

Федя идет к двери, становится в проеме, показывая, что разговор окончен. Выходит из вагончика, за ним устремляется стая кошек.

Федя срывает белье с веревки...

Порт. День

Сережа идет по порту. Проходит мимо грузчиков, разгружающих очередную баржу. Бригадира нет.

П е р в ы й г р у з ч и к (*кричит*). Серый, тебя Степаныч спрашивал.

Сережа машет рукой. Идет дальше. Пройдя метров сто, оборачивается — его грузчики не видят, и рядом никого нет, — вытаскивает пистолет, ребячливо прицеливается и быстро, испугавшись, засовывает его в карман.

Кафе «Прибой». День

Звучит дверной колокольчик, Сережа останавливается у входа, опершись на музыкальный автомат.

Обеденное время. В «Прибое» полно народу. Рита снует между столиков.

Р и т а (*радостно, Сереже*). Есть будешь? Садись!

Сережа медленно проходит, присаживается за столик, где сидят работяги. На столе стоит стакан с компотом. Сережа берет его и жадно пьет.

С о с е д. Обалдел?

С е р е ж а. Я заплачу. Пить умираю.

В т о р о й с о с е д. Да ладно, Петь, не жалко.

Рита с тарелками на подносе проходит мимо столика и ставит тарелку с едой перед Сережей. Он быстро ест.

П е р в ы й с о с е д. На зоне оголодал?

С е р е ж а. В бегах я, семь суток не ел.

Рита проходит мимо.

С е р е ж а (*Рите*). Еще.

Рита, ни о чем не спрашивая, послушно возвращается и ставит еще одну тарелку с едой.

Сережа механически ест и внезапно отодвигает тарелку. Он идет к стойке, платит.

С е р е ж а. Сегодня невкусно.

Кто-то из посетителей ставит новую пластинку в автомате.

Р и т а (*усмехается*). Вкусно, когда бесплатно. (*Забирает деньги, пробивает чек.*) Ты не заболел?

Сережа пожимает плечами.

Музыка в автомате дребезжит.

Р и т а. Опять сломали?

С е р е ж а. Позови мастера.

Р и т а. Сам зайдет, никуда не денется. Номер телефона он не дает. А может, нет у него.

Сережа обращает внимание на листок, скотчем приклеенный к стойке: «Ищите, пожалуйста, сорокопятки и приносите».

С е р е ж а (*себе*). У Фединого знакомого, наверное, и пластинки такие есть, и разные телефоны... автоматы.

Город. Магазин похоронных принадлежностей. День

Федя с Катей идут по улице. Катя жует чизбургер.

К а т я. Я уже два учебника по философии прочла.

Ф е д я (*улыбается*). Что-то запомнила?

К а т я. Ну так. Много слов непонятных. Экзис... какая-то... эссенция. И как она там учится? В песнях все понимаю, а учебники (*морщится*) скучные.

Увидев урну, Катя бросает пакет.

Ф е д я. Мой товарищ один, по Петрозаводску еще... экзамены в медучилище принимает. Поможет.

К а т я. Я боюсь крови.

Ф е д я. Привыкнешь. Ко всему... ну, почти ко всему можно привыкнуть. Привыкнешь... и даже не заметишь, как быстро.

К а т я. Ну и что? Все равно нищета после вашего училища.

Ф е д я. А ты в институт поступишь. Наймем репетиторов... Может, в ветеринарный? Очень выгодная профессия. И вообще лечить животных... лучше...

К а т я. У вас столько денег? Что же тогда в сторожа пошли?

Ф е д я. А это уже не твоего ума. Есть деньги, не волнуйся.

Они входят в магазин похоронных принадлежностей. Навстречу им выходит продавец.

Ф е д я. Мы у вас тут посмотрим сами, хорошо?

К а т я. А что за товарищ у вас?

Они осматривают гробы, смотрят ценники.

Ф е д я. Со смерти сына не видались. Пил я по-черному. А у него — маленькая квартира и трое детей. Я свою ему продал, недорого, а сам ушел бродяжничать... лес сплавлял, электричество чинил, дачи сторожил... и почти ничего не тратил. Теперь он сюда перебрался, преподает, уроки дает... Вот этот (*показывает на гроб*) подойдет, по-моему.

К а т я. Да, ничего. Я, наверное, всегда буду крови бояться.

Они идут к продавцу, Федя показывает на гроб, платит. Катя рассматривает искусственные цветы, трогает лепесток на ощупь.

К а т я. Какие противные, глупые.

Ф е д я. Пошли.

Они направляются к выходу.

Ф е д я (*Кате*). Сообразим, дело это чистое, практичное...

Теплоход. Кают-компания. Вечер

Благин с Чеченом режутся в карты. Благин передергивает. Чечен замечает подвох.

Ч е ч е н. У тебя шестерка была. Я помню! Жулик.

Б л а г и н (*спокойно*). Я же для тебя стараюсь. Смотри, учись. Или ты в честной игре на квартиру решил заработать?

Чечен бросает карты и уходит.

Б л а г и н (*кричит ему вслед*). А полтинник?

Чечена след простыл.

Благин выгребает из кармана горсть заработанных на подсказках рублей, пересчитывает.

Б л а г и н (*бормочет*). Тридцать семь рублей пятьдесят копеек. Ну и ладно. «Три семерки» тоже люди пьют. (*Морщится.*) Тоже мне люди... Сегодня я пить отказываюсь. Назло.

Цех Ижорского завода. Вечер

Коля у токарного станка.

Н а п а р н и к. Шел бы ты домой.

К о л я. Нет у меня дома.

Продолжает тупо обрабатывать деталь. Потом внезапно останавливает станок, идет в раздевалку. По дороге встречает рабочего, тот пожимает Коле руку.

Р а б о ч и й. Я уже слышал. Держись, отмучилась Аня.

В раздевалке тусклый свет. Коля достает из шкафчика книжечку кроссвордов, садится на лавку, открывает кроссворд. На страницы капают слезы.

Теплоход. Каюта Артиста. Вечер

Артист лежит, отвернувшись к стенке, на полу разбросаны диски, кассеты фильмов Трюффо, Джармуша, Муратовой, «Аталанта» Жана Виго. На стене — афиша «Терминатора-3». На лицо Шварценеггера наклеена паспортная фотография Артиста. Звонит мобильный. Артист с трудом отворачивается от стенки, берет с пола мобильный, нажимает кнопку.

А р т и с т. Алё... Я за него... Опять хасида? Или агента ФСБ? Не, завтра не могу. У меня похороны. Нет, не мои. Соседка...

Теплоход. Вечер

Ч е ч е н (*Артисту*). Я могу тысячу. Коле на заводе помогут.

А р т и с т. Я пиццу на поминки принесу.

Ч е ч е н. Какая пицца? Мы что, бомжи?

А р т и с т. Нет, конечно. Мы — ВМЖ. На временном месте проживания. И в таких исключительных случаях пицца — закуска неплохая.

Заглядывает Благин.

Б л а г и н (*Чечену*). Пойдем, доиграем. Научу передергивать. Ну, пожалуйста. Купишь квартиру. Сначала нам. Потом себе.

А р т и с т. Саша, не паясничай. Надоело.

Б л а г и н. Все артисты такие ранимые?

А р т и с т. Только очень известные.

Артист выходит, заглядывает на кухню.

А р т и с т (*Наташе*). Ты пиджак погладила?

Н а т а ш а. Сейчас принесу.

Наташа выходит. Видит в коридоре Сережу. Они смотрят друг на друга. Он ее ждет.

Наташа возвращается с пиджаком, бросает Артисту, направляется по коридору в душевую — вымыть руки.

Душевая. Вечер

Наташа моет руки. Сережа стучит в дверь. Наташа открывает. Он входит в крошечное тесное помещение, приспособленное под душевую.

Сережа обнимает Наташу. Ему нужна защита.

Порт. Вечер

По дороге к вагончику идут Федя с Катей. Они подходят к жилищу. Федя открывает дверь, она не заперта. Во дворе кошки.

Ф е д я (*показывая на маленький холодильник*). Налей им молока... Я скоро.

Федя проверяет старый радиоприемник, который он починил. Звучат новости по-норвежски. Федя вставляет приспособленный им к приемнику аккумулятор. Выключает из сети — приемник продолжает работать. Федя вытаскивает приемник.

Ф е д я (*устанавливает приемник на тачку*). Ай да Федя, сукин сын.

К а т я. Куда такую рухлядь?

Ф е д я. Одному бизнесмену.

К а т я. На новый денег жалко?

Ф е д я. Этот дороже.

Федя тащит тачку с приемником. Голос норвежского диктора постепенно удаляется.

Теплоход. Душевая. Вечер

Н а т а ш а. Что-то случилось?

Сережа молчит.

Н а т а ш а. Чего молчишь? Сережа!

Наташа выходит.

Порт. Вагончик Феди. Вечер

Катя рассматривает фотографии, развешанные на стенках. Снимает фотографию молодой женщины, идет к свету, внимательно разглядывает ее.

Город. Поздний вечер

Сережа сидит на лавочке, поджидая «жертву».

Во двор входит компаньон Михаила Константиновича. Сережа встает и идет ему навстречу, держа руку в кармане куртки. Они приближаются друг к другу. И — расходятся.

Сережа доходит до второй подворотни. Компаньон останавливается у своего подъезда, оборачивается. У него добродушное лицо.

К о м п а н ь о н (*идет к подъезду, бормочет*). Обознался, что ли?

Город. Поздний вечер

Сережа бежит по городу. По линиям Васильевского острова, сквозь дворы... Он задыхается, хотя за ним никто не гонится. Прохожих совсем мало.

Камера натыкается на окна, за которыми разная жизнь...

Кто-то раскладывает пасьянс. Кто-то пьет чай, кто-то на улицу смотрит, кто-то с собакой разговаривает...

Наконец Сережа падает на лавку.

Мы видим его лицо. Оно стало жестче. И одновременно — спокойнее.

Пробег снимается одним планом, чтобы камера иногда совершенно естественным образом отставала, «зависала» на персонажах в окнах, а потом догоняла Сережу.

Теплоход. Каюта Анны. Поздний вечер

Коля сидит, уставившись на застеленную кровать Анны. Перед ним на коленях раскрытый кроссворд.

К о л я. И что теперь делать?

Катя в наушниках безжизненно лежит, не отвечает. Коля подходит к ней, снимает наушники.

К а т я. Не трогай!

К о л я. Что мы теперь делать будем?

К а т я. Ты — не знаю. А я замуж выйду.

К о л я (*впервые улыбается*). За Земфиру?

К а т я. За Сережку.

Город. Поздний вечер

Сережа отдышался. Он поднимается с лавки и идет обратно той же дорогой, по которой бежал...

Камера теперь более подробно рассматривает персонажей в окнах, которые мелькнули на мгновение во время его бешеного бегства.

Жизнь замедляется. И возвращается — на время — к нормальному ритму.

Сережа во дворе дома Михаила Константиновича.

Сережа включает мобильный.

Михаил Константинович сидит у телевизора. Без звука смотрит передачу Малахова, где орут, едва ли не дубасят друг друга по поводу усыновления детей. Звонит мобильный. Он отвечает на звонок.

Г о л о с С е р е ж ы. Я здесь, во дворе.

М и х а и л К о н с т а н т и н о в и ч. Иду.

Михаил Константинович выходит в коридор.

Г о л о с Р и т ы. Куда так поздно?

Михаил Константинович заходит в спальню. Рита в постели.

Р и т а. К Наташке? Зря стараешься. Она с Сережей. Сегодня была у меня, я все сразу поняла.

М и х а и л К о н с т а н т и н о в и ч. Отвяжись...

Михаил Константинович выходит. Хлопает входная дверь.

Двор. Поздний вечер

Михаил Константинович не видит Сережу. Оглядывается — никого. Михаил Константинович идет по двору. Вдруг навстречу из подворотни возникает Сережа. Рука его в кармане. Они идут навстречу друг другу. (*Мизансценически точно так же, как шел Сережа в сцене несостоявшегося убийства. Эпизоды так похожи, что кажутся повтором.*) Сережа приближается к Михаилу Константиновичу, засовывает ему в карман пистолет. Михаил Константинович достает пистолет, недоуменно его рассматривает.

М и х а и л К о н с т а н т и н о в и ч (*отрешенно и горько*). Почему не выбросил?.. Не сумел?.. (*Пауза.*) Но я же должен был как-то отомстить. Всё просрал... Теплоход... одно название... То же мне «Максим Горький»... Вовремя оторвал, а распорядился бестолково... Одни убытки...

Сережа отталкивает Михаила Константиновича. А у того начинается истерика — впрочем, вялая.

М и х а и л К о н с т а н т и н о в и ч (*наступая на Сережу*). Ты мне помоги, и мы... прорвемся... без всяких компаньонов, сами, одни...

С е р е ж а. Я не буду.

Сережа уходит. Михаил Константинович растерянно стоит во дворе с ненужным пистолетом в руке.

Теплоход. Поздний вечер

Чечен моет палубу. Благин сидит, задумавшись.

Б л а г и н. Может, на «скорую» вернуться?.. Или даже в операционную?.. Нет, туда вряд ли. Зато помирился бы с отцом...

Ч е ч е н. С отцом хорошо бы. А резать не сможешь. Руки не те.

Входят Федя с Катей. У нее сумки, в которых гремят бутылки.

К а т я (*ставит сумки*). На поминки. Не трогать.

Ч е ч е н (*Благину*). И не кантовать.

Благин смотрит на свои руки, достает пилочку, слегка трогает ногти.

Б л а г и н. Что ты, балда, понимаешь? Руки у меня, как у пианиста.

Теплоход. Каюта Наташи. Ночь

Сережа в каюте Наташи. Призрачный свет белой ночи.

Она спит, он целует ее.

С е р е ж а. Я должен исчезнуть.

Н а т а ш а (*сквозь дрему*). Не отпущу...

Сережа ложится рядом. Наташа открывает глаза.

Н а т а ш а. Все нормально?

Сережа берет ее за руку. Наташа, отвернувшись, засыпает...

Теплоход. Раннее утро

Сережа поднимается по лестнице. Катя на палубе.

К а т я. Не уходи... Сейчас Федя придет. Мы в контору на кладбище должны поехать. Может, ты с нами?

С е р е ж а. Пока, Кать, я позвоню.

Сережа торопится к выходу и... сталкивается с Михаилом Константиновичем.

М и х а и л К о н с т а н т и н о в и ч (*собранно, от былой вялости не осталось следа*). Ну ты жить расхотел...

Он бьет Сережу по лицу наотмашь. Сережа отталкивает его. Михаил Константинович еще раз бьет его.

Катя подбегает к Сереже, тянет его за рукав. Михаил Константинович отталкивает Катю. Она падает, наушники слетают, плейер выскальзывает из кармана, разбивается.

Катя озирается, видит пожарный щит, подбегает. Хватает большой багор — он слишком тяжел для нее, она отбрасывает его в сторону. Берет багор поменьше, подбегает к Михаилу Константиновичу. Бьет по голове. Михаил Константинович продолжает душить Сережу. Катя пытается оттащить Михаила Константиновича багром, дергает за шею, прорывает крюком артерию.

Катя бежит с теплохода, видит приближающегося Федю и бросается к нему.

Теплоход. День

Идет ремонт. Будет ресторан. Но погорельцы пока еще здесь.

Благин играет с Колей в нарды. Артист, пристроившись с листочками сценария рядом, учит роль...

К о л я. Надо Аню помянуть. Сегодня ровно год. (*Артисту.*) Сходи за водкой. Рита обещала пирог. Слоеный, с мясом. Как Аня любила.

А р т и с т. Что за идиотский сценарий? Ничего не понимаю.

Б л а г и н. Пиццу развозить, конечно, интереснее. (*С иронией.*) Людей повидать. С жизнью познакомиться поближе. Вдруг пригодится... в работе.

А р т и с т (*с отвращением*). Может, отказаться? Прямо тошнит. Неужели изображать любовника тетки... немолодой, но с деньгами... лучше, чем таскаться с пиццей?

К о л я. Хуже, Ваня, хуже. Сходил бы за водкой, а...

Б л а г и н. Чечен — гад... Пристрастил (*бросает фишки*) к этой заразе... Думал, его к картам приручить, а сам, мудак, научился этой дури... и трезвостью заразился... Чего не сделаешь ради ближнего своего... Но сегодня приму, ясное дело... Сегодня это святое...

К о л я. Да не чечен он никакой. Георгий — осетин... самый натуральный. Он мне рассказывал... про осетинцев своих.

Б л а г и н (*внезапно смешав резким движением на доске шашки*). Что же ты раньше молчал? Мы ж его терроризировали...

К о л я (*спокойно*). А он не возражал... Ну, Вань... идешь, что ли?

А р т и с т. Да, сейчас...

Тюрьма. День

Охранники выводят Федю из камеры и долго ведут по коридорам.

В комнате свиданий его ждут Катя с Сережей. Катя осунулась, похудела. В ушах — мамины сережки. Сережа тоже изменился: повзрослел, обветрился.

Катя улыбается, Сережа вскакивает...

Катя вынимает из сумки орехи.

Ф е д я. Жаль, бритву сюда нельзя. Без нее загибаюсь. Не привык я к этим жутким станкам... и не привыкну.

С е р е ж а. Я на автозаправке работаю.

Ф е д я (*доброжелательно*). Всего-то?

С е р е ж а. На время. В Норвегию подамся... Может, на траулер устроюсь...

Пауза.

К а т я. Меня Чечен взял на фирму... Пока на телефоне сижу, компьютер освоила. Он меня опекает...

Ф е д я. Марусю видела?

К а т я. Кошек... Рита кормит... Из «Прибоя» приносит. Я... с этим... ветеринарным... еще не решила...

Ф е д я (*улыбается*). Кормить — не лечить. Могла бы и проверить, как она там, рыжая-бесстыжая.

С е р е ж а. Да вы же ее вроде не любили... наглая, приставучая.

Ф е д я. Нарочно муштровал, чтоб не привыкала.

Пауза.

К а т я. Вы... я...

Федя останавливает ее жестом, бросает орешек в рот.

С е р е ж а. Адвокат этот, который на суде был, обещал УДО сделать. И деньги есть...

Ф е д я (*перебивает*). Автомат-то работает в «Прибое»?

С е р е ж а. Я давно не был. Рита ремонт затеяла... ресторан будет...

Ф е д я. Это хорошо. Название придумали?

К а т я. Она хочет «Ленинград»... С детства мечтала туда поехать... ей он даже снился. Когда она еще в Выборге жила.

С е р е ж а. Рита с Наташей в следующий раз придут. Жалко, посещения только по двое.

Ф е д я. Про училище все-таки подумай.

У ворот тюрьмы. День

Катя с Сережей выходят из тюрьмы. Их ждет Наташа. Подъезжает Чечен на стареньком джипе. Катя садится к нему в машину. И смотрит в окно на Сережу, который удаляется с Наташей к подержанным «Жигулям».

С е р е ж а (*спокойно*). Надо же... Ему все равно. Что в тюрьме, что на воле. Я б не смог.

Теплоход. Кают-компания. День

Благин лежит на диване. Коля разгадывает кроссворд. Вокруг — банки с краской, стремянка, вещи сдвинуты для ремонта. Телевизор работает без звука. Там показывают военные действия — по картинке непонятно где, непонятно между кем и кем. Что-нибудь вроде ночного репортажа CNN о налете на Афганистан...

Б л а г и н. Не осталось сил на тревоги мирового значения. (*Переключает каналы.*) А Катька за Чечена выйдет.

К о л я. Типун тебе...

Б л а г и н. Артист, наверное, у себя упражняется, роль зубрит... Тебе, Коль, за водкой придется чесать.

К о л я. Пойду погляжу.

Благин продолжает переключать каналы. Останавливается на передаче о животных.

Джип. День

Катя с Чеченом едут в машине.

К а т я. Он совсем не изменился.

Ч е ч е н. В таком возрасте не меняются.

К а т я. Я хочу постареть. (*Пауза.*) Останови за углом, у магазина.

Чечен спокойно кивает.

К а т я. Ты за меня не волнуйся. Я же не больная... как мама.

Машина скрывается за углом.

Теплоход. Кают-компания. День

Благин лежит на диване. Смотрит передачу о рыбах. Звук выключен. Коля держит за руки плачущего Артиста. Коля бьет его по щекам и тут же гладит...

К о л я. Охуел, что ли, в петлю полез? (*Благину.*) Еще бы чуть-чуть — и не успел. Этот говнюк посинел весь... (*С неожиданной теплотой обнимает Артиста.*) Ну что ты, дурак... Что ты... Жить надоело? Ну и что. Жить-то надо... надо жить... Сам не знаю... надо...

Б л а г и н (*глядя на экран*). Такую песню... без слов... не испортил. Браво, Ваня.

Благин включает звук, в этот момент на экране внезапно появляется ослепительная реклама. Но экран вдруг гаснет — электричество отрубилось.

Б л а г и н. Переживем мы ремонт или не переживем? Как думаешь, Артист?

К о л я. Электрики заявились. Нашли, ё-моё, время.

Михоэлс. Обыкновенное убийство

ПОЛИТИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ

Минск. 12 января 1948 года

Узкий тупиковый переулок. Развалины, занесенные снегом. Метель. Утро. Здесь еще недавно было еврейское гетто.

По переулку бредет человек в поношенном пальто, шапке-ушанке. Он прячет лицо в куцый воротник. Спотыкается обо что-то, чуть не падает. Ругается. Наклоняется, чтобы посмотреть, что лежит на дороге. Видит, что это человек в богатой, добротной шубе.

П р о х о ж и й. Ну надо ж так нажраться. Вставай, загнешься на морозе. Твою мать!

Тормошит лежащего. Поднимает его руку — на ней золотые часы. Первое движение прохожего — снять их. Но тут он замечает еще один труп, припорошенный снегом, и убегает.

Два человеческих трупа лежат в глухом переулке. Рядом — следы шин.

Прохожий возвращается с милиционером.

П р о х о ж и й. Глянь-ка, бачата-то золотые...

М и л и ц и о н е р (*шарит по карманам у трупа, из внутреннего кармана извлекает удостоверение личности*). Ну ни хрена себе! (*Читает.*) Лауреат Сталинской премии Михоэлс-Вовси. Стой здесь, а я к автомату. Надо гэбэ вызывать. И ничего тут не цапай, понятно?

П р о х о ж и й. Понятно, шо ж тут не понять...

Милиционер уходит. Прохожий наклоняется к убитому.

П р о х о ж и й. Часы не сняли, шубу не сняли... За что убили?

Из темноты — в яркий свет.

Москва. ГОСЕТ. Кабинет Михоэлса

У Михоэлса краткий перерыв между экзаменами в театральном училище и лекцией. Он пьет кофе, курит, просматривает лежащие на столе бумаги. Дверь тихо приоткрывается, в кабинет заглядывает Зускин.

М и х о э л с. Ну просто сама скромность! Зуса, понимаете ли, заглядывает. Ты еще постучи, а вдруг у меня на диване в работе лежит дамочка!

З у с к и н (*входит*). Я сильно подозреваю, что со стуком у нас на театре и так все в порядке. У тебя и дивана-то нет.

М и х о э л с. А половую жизнь ты уже не признаешь. А зохун вей, молодой человек!

З у с к и н. Так и а зохун вей, а не молодой человек.

М и х о э л с. Ладно, садись.

З у с к и н. А где все стулья?

М и х о э л с. В репетиционный унесли. Садись в кресло.

З у с к и н. В кресло самого!

М и х о э л с. Садись, говорят. Привыкай.

З у с к и н. Послать тебя или сам пойдешь? (*После паузы.*) Далеко собрался? За границу, как Старик?

Зускин поднимает глаза к яркому пятну на обоях — раньше здесь висел портрет основателя театра — Грановского. Теперь он стоит в углу без рамки. Михоэлс прекрасно видит, куда смотрит Зускин.

М и х о э л с (*с горечью*). Нет, к маме с папой.

З у с к и н. Туда тебе еще рано.

М и х о э л с (*роется в столе*). Разве нас спрашивают? Помнишь, как

По мотивам книги Виктора Левашова «Убийство Михоэлса».

Танкред Голенпольский — писатель, журналист, культуролог-американист, переводчик. «Михоэлс. Обыкновенное убийство» — его дебют в качестве кинодраматурга.

Юлия Глезарова — кинодраматург, журналист, историк. Выпускница сценарного факультета ВГИКа, автор четырех полнометражных сценариев.

я защищал нашего Старика, когда тот не вернулся. И в газетах, и в журнале...

З у с к и н. А Бухарина ты разделал, как селедку на паршмак!

М и х о э л с (*продолжает рыться в столе*). Где же он? Я же велел... А-а, вот! (*Достает бутылку коньяка.*)

З у с к и н (*с сожалением*). Мне играть.

М и х о э л с. А мне читать лекции и сидеть на совещаниях... (*Наливает коньяк в кофе, пьет. Берет со стола афишу, легко забирается на стол, прикрывает афишей след от снятого портрета.*) Зуса, дай, пожалуйста, кнопки. Вот там, в коробочке...

З у с к и н. Тебе помочь?

М и х о э л с. Справлюсь. (*С его небольшим ростом довольно трудно прикрепить афишу, но он ловко справляется с этой задачей.*) Знаешь, Зуса, что для меня в жизни самое дорогое? Мои девочки и наш театр. Каждый защищает свой мир. Только так можно защитить общий.

Стук в дверь.

М и х о э л с. Войдите!

Входит завлит.

З а в л и т. Все готово, народ ждет.

М и х о э л с (*слезая со стола*). Им дома делать нечего?

З а в л и т. Но, Соломон Михайлович, вы же сами обещали.

З у с к и н (*поет*). «А когда реббе говорит...»

М и х о э л с. Еще один цадик нашелся. Пойдем.

Репетиционный зал театра полон. Люди сидят на стульях, на подоконниках, даже на полу. В центре зала — свободное пространство, там стоит стул.

Входит Михоэлс. Все встают.

М и х о э л с. Прошу вас, не вставайте, я еще не лежу. (*Подходит к стулу, садится, после небольшой паузы начинает.*) Вы знаете, я сегодня почти не спал. Из головы не выходил король Лир. Не первый год мы его играем. И каждый раз он меня чем-то ошарашивает. И я играю его как-то иначе. Если просто читать пьесу, наверное, можно согласиться с Толстым: Шекспир — бездарный драматург. Король делит свое царство! Какой же это король? Он все отдает двум старшим дочерям, про которых с первых их слов ясно, что они, извините меня за выражение... А младшую, любящую его, обделяет. Неужели Лир настолько близорук, что не видит то, что с первых слов понятно зрителю? Нет! Я уверен, Лир действует по заранее обдуманному плану. Вы, я вижу, сомневаетесь в моих словах. Я постараюсь вам доказать. Сначала я читал перевод Державина. Меня привлекла в самом начале одна фраза. Лир говорит, что решил «выполнить свой замысел давнишний». Лир ставит какой-то грандиозный эксперимент. Он не притворяется, не паясничает, как Иван Грозный, чтобы наказать выдавших себя. Многие ценности для него утратили свое значение. Лир обрел философское понимание жизни. Власть — ничто по сравнению с тем, что он знает. И еще меньшее значение для него имеет человек. Просидев на троне столько лет, он верит в свою мудрость, противопоставляя себя всему свету. «Я центр мира! Ничего нет выше меня!» С высоты его седой мудрости все идеалы добра и силы зла казались ему ничтожными. Могло ли такое мироощущение не привести к катастрофе?! Буря ломает его и, в конце концов...

Дверь в зал приоткрывается. Заходит человек в длинном сером плаще.

Ч е л о в е к в п л а щ е. Прошу простить. Соломон Михайлович, звонили из Комитета по Сталинским премиям, заседание назначено на девятнадцать часов. Машина за вами уже вышла...

М и х о э л с. Простите меня, друзья, но если вам было интересно, нашу беседу мы продолжим в другой раз... А сейчас с вами побеседует исполнитель роли Шута — Зускин. Прошу.

Публика аплодирует.

Кремль. Зал заседаний

Члены Комитета по Сталинским премиям сидят за длинным столом посреди обшитого дубовыми панелями зала. Вдоль зала — красная ковровая дорожка — от двухстворчатой входной двери до торцовой стены, в которую врезана еще одна дверь, небольшая и почти незаметная, открывается и закрывается совершенно бесшумно. Ею пользуется только Сталин.

Маленькая дверь открывается. Сталин входит бесшумно. Люди, сидящие за столом, не сразу его замечают. Они смотрят на Михоэлса. Он стоит в торце стола, напротив Фадеева, и с увлечением рассказывает (и показывает).

М и х о э л с. И что делает в этот момент Бучма? Он... молчит. Он молчит полторы минуты. Он просто сидит и молчит... этот огромный, сильный, ошеломленный предательством мужик!!!

Фадеев первым заметил Хозяина. Встал. Михоэлс сразу замолкает.

С т а л и н. Сидите, товарищи, сидите. Продолжайте работать.

Ф а д е е в. Мы обсуждаем кандидатуры по разделу «Артист театра». Товарищ Михоэлс рассказывает о спектакле Харьковского театра по пьесе «Украденное счастье». Он считает, что исполнитель главной роли в этом спектакле артист Бучма заслуживает наивысшей оценки.

Сталин переводит взгляд на Михоэлса.

С т а л и н. Товарищ Михоэлс считает, что артист Бучма заслуживает Сталинской премии первой степени? Или есть другая наивысшая оценка?

М и х о э л с. Да. Это грандиозный актер. Очень жалко, что в Москве его не знают.

С т а л и н. Продолжайте свой рассказ. Товарищ Сталин вас с интересом послушает.

Михоэлс продолжает. Он играет вдохновенно, как перед полным залом. И по актерской привычке иногда все-таки глядит на публику, проверяя ее реакцию, питаясь ее энергией...

М и х о э л с. Так вот — Бучма молчит! (*Взглянул на Фадеева.*) И зал молчит. Пол-торы ми-ну-ты! Зал — не дышит. (*В сторону друга, Алексея Толстого.*) Зал ждет: сейчас взорвется. Чудовищно. Страшно. Само небо рухнет!.. А он, не шелохнувшись, бровью не дрогнув... произносит почти беззвучно (*взгляд на Сталина*): «Уйдите». И от этого беззвучного «Уйдите» рушатся небеса!.. И только тогда он встает.

Сталин напряженно смотрит на рассказчика. Не было тщедушного уродливого еврея. Был огромный, сильный мужик. Наполненный яростью. Страшный от горя. Потом Михоэлс

Соломон Михоэлс

умолк. Снова стал маленьким. Оттопырилась нижняя губа. Глаза стали пустыми. Он все еще оставался там, на сцене Харьковского театра.

Сталин сунул в рот мундштук от трубки и несколько раз ударил ладонью о ладонь, обозначая аплодисменты. Их оживленно подхватили все члены Комитета.

Михоэлс переступил с ноги на ногу.

М и х о э л с. Извините. (*Садится на место.*)

С т а л и н (*становится позади Михоэлса*). Насколько мне известно, после предварительного отбора остались только два кандидата на Сталинскую премию. Артист Михоэлс за роль короля Лира и артист Бучма. Это так, товарищ Фадеев?

Ф а д е е в. Да, товарищ Сталин. Я считаю, что премию надо присудить артисту Михоэлсу. «Король Лир» идет уже несколько лет, слава о нем разнеслась по всему миру. Один из самых знаменитых режиссеров Гордон Крэгг написал в лондонской «Таймс»: «Теперь мне ясно, почему в Англии нет настоящего Шекспира на театре. Потому что в Англии нет такого актера, как Михоэлс».

С т а л и н. А вот товарищ Михоэлс считает, что Сталинскую премию нужно дать артисту Бучме. Как же быть? Товарищ Сталин не видел, к сожалению, спектакля «Король Лир». Това-

рищ Сталин не видел и «Украденное счастье», в котором играет артист Бучма. Но товарищ Сталин доверяет художественному вкусу такого опытного режиссера и артиста, как Михоэлс. Товарищ Михоэлс убедил товарища Сталина, что Сталинскую премию следует присудить артисту Бучме. Я думаю, так и нужно сделать. Всё.

Ф а д е е в. Повестка дня исчерпана, предлагаю закрыть заседание...

С т а л и н. Товарищ Михоэлс, вы очень хороший оратор. Вы это знаете?

М и х о э л с. Да, мне так говорили, но поверил в это я только сейчас.

Сталин выходит.

А л е к с е й Т о л с т о й. Соломон, ты не просто очень хороший оратор, ты великий оратор. Но свою Сталинскую премию ты просрал.

М и х о э л с (*растерянно поморгав*). Зато я великий оратор!

Кремль. Кабинет Сталина

Сталин садится за стол, закуривает папиросу, поднимает телефонную трубку.

С т а л и н. Чаю!.. И еще... Михоэлс... «Король Лир». Сделай подборку и передай на Ближнюю. Там посмотрю...

Ночь. Пустая комната на даче. На столе подборка газет и журналов, поверх которых два листа. На первом четко выделяется слово «Объективка».

Г о л о с С т а л и н а. Михоэлс-Вовси. Соломон Михайлович. Народный артист СССР...

Харьков. 22 июня 1941 года

Театр. За кулисами типичная суматоха перед спектаклем: актеры гримируются, певцы пробуют голос, музыканты настраивают инструменты.

Радиорубка. Вбегает директор театра.

Д и р е к т о р (*радисту*). Включи громкоговорители на зал, быстро! Сейчас будет говорить Молотов!

Занавес раскрыт. На сцене — актеры в костюмах. Зал заполнен публикой.

Звучит конец речи Молотова: «Правительство призывает вас, граждане и гражданки Советского Союза, еще теснее сплотить свои ряды вокруг нашей большевистской партии, вокруг нашего правительства, вокруг нашего великого вождя товарища Сталина. Наше дело правое. Враг будет разбит. Победа будет за нами».

Музыка. Внезапно она делается тише.

На сцене появляется Михоэлс. Он обращается в зал.

М и х о э л с. Товарищи! Братья и сестры! Случилось то, что каждый из нас понимал, должно было случиться. Враг всего человеческого дерзнул напасть на нашу страну. Он не мог смириться с нашими достижениями и напал. Напал, как вор, на рассвете. Он не мог смириться с тем, что существует страна, где человек человеку друг, брат. И он напал. Еще вчера мы пели «Если завтра война»...

Поезд

Мягкий вагон литерного поезда. В купе двое — военный в форме комдива и Михоэлс. По поездной радиосвязи транслируют харьковскую речь Михоэлса. Он не слушает ее, а читает газету.

Г о л о с М и х о э л с а. ...И вот уже наша земля, наши города корчатся под взрывами вражеских бомб. Враг напал, не сознавая того, что мы еще тесней сплотим наши ряды и дадим ему жестокий отпор. Мы еще раз повторим слова товарища Молотова: «Враг будет разбит. Победа будет за нами!» Мы в это верим. Мы это знаем.

Г о л о с д и к т о р а. Говорит Москва. Мы передавали речь народного артиста СССР, главного режиссера театра ГОСЕТ Соломона Михоэлса.

Поезд идет по плоской желтой степи. Над ней — марево. Жара. В вагонах, заполненных эвакуированными, душно. Двери теплушек открыты. Ветер треплет тряпки, развешанные для просушки.

Литерный вагон состава. Тут тоже в тамбуре едут люди с узлами.

Генерал в купе читает газету. Там речь Михоэлса и его фотография. Генерал внимательно всматривается в своего соседа... Встает.

Т р о ф и м о в. Товарищ Михоэлс, разрешите представиться. Генерал-майор Трофимов. Для меня большая честь ехать в одном купе с вами.

М и х о э л с. Очень приятно. Соло-

мон. У нас, евреев, процедура знакомства упрощена. Да вы, товарищ генерал, садитесь, право же, мне неудобно.

Трофимов. Сергей. А я ведь вас в театре видел! Вы короля играли, который царство дочкам раздал...

Михоэлс. «Король Лир». А вы что, идиш знаете?

Трофимов. Про смерть, счастье и предательство — это и без слов понятно...

Михоэлс. Это вы, товарищ генерал, хорошо сказали... Насчет счастья... И несчастья тоже... Я сейчас выходил покурить, еле-еле назад пробился... В тамбуре едет семья...

Трофимов. Две семьи. Курите здесь. У меня тут «нз» — не откажетесь?

Михоэлс. Ну какой же уважающий себя человек от такого откажется? Но вы не одиноки. (*Достает фляжку.*) Нас эвакуируют в Ташкент. Театр будет там.

Трофимов. Вы давно в театре?

Михоэлс. Можно считать с двадцати девяти лет, а можно и с девяти. Сам написал пьесу про блудного сына и сам в ней играл. Добрые люди, а их всегда много, говорили: «Какой с него актер? С его ростом и, уж извините, с его внешностью. А я себе думал: может, в этом моя сила? Хотя иногда очень хочется сдать свое лицо в багаж и потерять квитанцию! Товарищ генерал, скажите, когда ж это все кончится? Ведь они прут и прут... Как железная саранча...

Трофимов (*спокойно и уверенно*). До Москвы не дойдут... Не дадим! А кого бы вы хотели еще сыграть?

Михоэлс (*наклонив голову, задумался*). Шейлока, Ричарда III и... и Гамлета.

Трофимов. Вот за это и выпьем. Всё еще впереди.

Ташкент. Февраль 1942 года

Актеры ГОСЕТа собираются на концерт. В старый автобус грузят реквизит и инструменты. Барабан тихо гудит на ветру.

В здании, где разместили ГОСЕТ, за кулисами делят хлеб. Актеры разбирают хлеб, заворачивают его, прячут.

На улице погрузка закончена. Актеры набиваются в автобус. Едут. Михоэлс сидит возле замерзшего окна. К нему подсаживается Зускин.

Зускин. Тебя можно поздравить с еще одной должностью?

Михоэлс. Да. Лозовский прислал телеграмму, что меня опять куда-то выбрали... Мало мне нашего бардака... Я хочу под это дело выпросить пару тонн угля для театра... Топить нечем... Ася с девочками пять дней, как из Москвы выехали... Слушай, Зуса, а как ты думаешь, Председатель Еврейского антифашистского комитета — это звучит?

Зускин. Звучит.

Михоэлс. Значит, у нас будет уголь... Кстати, меня вызывают в Москву. Наверное, из-за этой должности.

Летное поле. Военный самолет. Михоэлс останавливается у трапа, оборачивается. Кругом пустота.

Сопровождающий. Боитесь?

Михоэлс. Конечно. А вы?

Сопровождающий. Я устал бояться. А вы еще нет?

Михоэлс. Чтоб вы знали, молодой человек, актеры — это самые трусливые люди на свете... Но, с другой стороны, мы знаем кучу способов, как преодолеть страх. Так вот, лично я со страха пою, о чем честно вас предупреждаю!

Железная дверь захлопывается. Самолет разворачивается, разбегается и отрывается от земли. Сквозь шум моторов слышен голос Михоэлса. Он поет.

Москва. Наркомат иностранных дел СССР

Подъезжает машина. Из нее выходит полный седой человек в пенсне, похожий на профессора. Он решительно открывает дверь приемной, возле которой висит табличка «Заместитель министра иностранных дел Лозовский Соломон Абрамович». Секретарь встает ему навстречу с папкой бумаг в руках. И все посетители тоже слегка приподнимаются со стульев. Но только один из них привлекает внимание Лозовского.

Лозовский. А-а, средний азиатский еврей прибыл.

Михоэлс. Так точно.

Л о з о в с к и й. Проходи. (*Секретарше.*) Чаю, пожалуйста. Ну и к чаю... чего-нибудь...

Михоэлс и Лозовский проходят в кабинет. Лозовский сразу садится за стол, заваленный ворохом газет и бумаг. На стене — карта военных действий.

Л о з о в с к и й. Ты что, думал, если ты беспартийный — на одном урюке проживешь?

М и х о э л с. Ты что, белены объелся? Где и когда я отсиживался? Что часы разглядываешь? Думаешь, на балочке ворованные купил? Награда Узбекского Верховного Совета за мое участие в режиссуре оперы «Улугбек»! Я там работаю, а не отсиживаюсь! Ты хоть знаешь, что там творится?! Это только называется «тыл», а на самом деле там хуже, чем на фронте...

Л о з о в с к и й. Ладно. Я надеюсь, ты в курсе, что ты пока единоличный глава Еврейского антифашистского комитета. Твоим заместителем назначен Ицик Фефер.

М и х о э л с. Он плохой поэт.

Л о з о в с к и й. Тебе с ним не стихи писать.

М и х о э л с. И как человек — говно.

Л о з о в с к и й. Тебе его не нюхать.

М и х о э л с. Да? А что же с ним делать?

Л о з о в с к и й (*усмехнулся*). Есть мнение. Не спорь.

М и х о э л с. Заместителя наркома иностранных дел Лозовского?

Л о з о в с к и й. Нет. (*Показывает пальцем вверх.*)

М и х о э л с. Таки с этого и надо было начинать. О, если бы я был царь! Я бы жил лучше, чем царь. Ви спрашиваете, почему? Я бы еще немножечко стучал. А где Фефер? Я слышал, что он в Казани...

Л о з о в с к и й. Нет. Он уже вернулся в Москву.

М и х о э л с. Ну и?

Л о з о в с к и й. Что?

М и х о э л с. Ты хочешь сказать, что меня вызывали в Москву только для того, чтобы сообщить о том, что моим заместителем назначен Ицик Фефер?

Л о з о в с к и й. Нет, Соломон. Ты летишь в Америку...

М и х о э л с. Зачем?!

Москва. Квартира

Комната, обставленная казенной мебелью — письменный стол и несколько стульев. За столом сидит крупный мужчина лет сорока, с волевым, жестким лицом, в наброшенном на плечи светлом плаще. Под плащом — военная гимнастерка. Еще один мужчина стоит, глядя в окно, сложив за спиной белые пухлые руки, слегка покачиваясь на носках.

Дверь открывается. Человек в военной форме пропускает вперед высокого человека в светлом плаще и очках. Вид у него испуганный.

Ч е л о в е к з а с т о л о м. Товарищ Фефер? Проходите, садитесь.

Фефер садится на краешек стула.

Ч е л о в е к з а с т о л о м (*просматривая бумаги в папке*). Теперь вы будете работать со мной. Моя фамилия Райхман. Для вас — Павел. Запомните. Устраивайтесь поудобнее.

Тот, кто стоял у окна, взял стул, поставил его у письменного стола. Не вплотную, чуть поодаль. Сел, закинул ногу на ногу. Крупный нос. Пенсне. Тонкие губы. Жирный, свисающий на крахмальный воротник рубашки подбородок. Лаврентий Павлович Берия.

Б е р и я. Давайте начнем.

Райхман раскрывает лежащую перед ним папку.

Р а й х м а н. Вы были членом еврейской националистической организации Бунд?

Ф е ф е р. Я был очень молод. Я ничего не понимал. Я порвал с Бундом и вступил в партию большевиков. Я член партии с...

Р а й х м а н. ...с 1919 года. В 26-м вы сочиняли стишки, в которых прославляли врагов народа Троцкого, Каменева и Зиновьева.

Ф е ф е р. Это была моя ошибка. Я ее глубоко осознал! Со мной беседовали по этому поводу. Я дал обязательство активно сотрудничать с органами ОГПУ — НКВД и выявлять врагов советской власти. Я делал все, чтобы оправдать оказанное мне доверие...

Б е р и я. Достаточно.

Райхман закрывает папку.

Б е р и я. Кто по молодости не примыкал к меньшевикам или не забегал в Бунд. А если мы будем считать врагами всех поэтов и писателей, воспевавших

иуду Троцкого... Не думаю, что Союз писателей насчитывал бы больше двух-трех десятков членов. Из нашего сегодняшнего разговора я сделал один вывод: мы можем полагаться на товарища Фефера. Ваше мнение, товарищ Райхман?

Р а й х м а н. Согласен с вами.

Б е р и я. Тогда объясните товарищу Феферу, в чем будет заключаться его задание.

Р а й х м а н. Слушаюсь, Лаврентий Павлович. В Соединенные Штаты Америки вылетает делегация Еврейского антифашистского комитета в составе товарища Михоэлса и товарища Фефера. Ваша задача: присутствовать на всех встречах товарища Михоэлса. После каждой встречи — составлять подробный отчет. Подписывать их будете своим псевдонимом — Зорин. Отчеты будете передавать нашему вице-консулу в США товарищу Хейфицу. Учтите: каждый ваш шаг будет под контролем агентов ФБР. Ведите себя естественно, раскованно, но с достоинством. Вы все поняли?

Ф е ф е р. Так точно.

Р а й х м а н. Ну и лады. Выездные документы и суточные получите в бухгалтерии Совинформа. Можете быть свободны, товарищ Фефер.

Ф е ф е р. Спасибо. Благодарю за доверие.

Москва. Кремль. Квартира Молотова

Мебель дорогая, добротная, но с каким-то неистребимым казенным духом. Словно на каждом стуле, на столе, на серванте где-то с тыльной стороны прибиты жестянки с инвентарными номерами.

Михоэлс и Молотов сидят за накрытым столом.

М о л о т о в. Вам предстоит очень ответственная поездка. Думаю, некоторые мои советы окажутся вам полезными.

М и х о э л с. Заранее за них благодарен.

М о л о т о в. Ваши выступления наверняка будут сопровождаться сбором пожертвований. Это у американцев в традиции. Мы поблагодарим за каждый доллар, который американский гражданин отдаст на борьбу с фашизмом. Но просить мы ничего не будем. Так, с этой частью вашей программы все ясно. Проблемы могут возникнуть в другом. При ваших приватных беседах с политиками и общественными деятелями. И особенно с журналистами. Бесцеремонный, должен я вам сказать, народ. Даже мне бывало непросто с ними разговаривать, хотя я лицо официальное. А с вами они церемониться не будут. И вы должны быть готовы к самым каверзным и провокационным вопросам...

М и х о э л с. Например, к каким?

М о л о т о в. Правда ли, что в Советском Союзе миллионы политических заключенных?

М и х о э л с. Не знаю.

М о л о т о в. Вот это и есть самый точный ответ. Вы же действительно не знаете, правда это или неправда.

М и х о э л с. А это правда?

М о л о т о в. Соломон Михайлович!

М и х о э л с. Извините.

М о л о т о в. Второй типичный вопрос... Правда ли, что в Советском Союзе существует антисемитизм?

М и х о э л с. Антисемитизм в Советском Союзе преследуется по закону.

М о л о т о в. Хороший ответ. Только добавьте несколько конкретных примеров... Американцы любят конкретность...

М и х о э л с. Полагаю, Вячеслав Михайлович, вы пригласили меня не только для того, чтобы рассказать о нравах капиталистической прессы.

М о л о т о в. Вы правы. Я вас призываю к полной искренности. Вам нечего скрывать. Вам ни к чему хитрить, а тем более вступать с собеседниками в дипломатические игры. Вы обязательно проиграете, они гораздо более сильные игроки. Ваше оружие — откровенность. Это очень сильное оружие.

М и х о э л с. Полная откровенность?

М о л о т о в. Вот именно. В том числе и при обсуждении весьма щепетильного вопроса о намерениях советского правительства создать на территории Крыма Советскую Социалистическую Республику и открыть ее для переселения евреев не только из Советского Союза, но и всего мира. Возможно, вы уже об этом слыхали...

М и х о э л с. Я помню, что два-

дцать лет назад у нас был организован ОЗЕТ — Общество землеустройства еврейских трудящихся. Его деятельность была сконцентрирована вначале на Украине и в Крыму. Вячеслав Михайлович, я вас правильно понял?! Я должен сказать в Америке, что советское правительство обсуждает план создания в Крыму Еврейской республики?

М о л о т о в. Вы артист, а не политик. Если вас спросят об этом, можете сказать то, что сегодня узнали.

М и х о э л с. Меня могут спросить, откуда я это узнал.

М о л о т о в. А откуда вы это узнали?

М и х о э л с. От вас.

М о л о т о в. Ну так и скажите! Я повторяю, дорогой Соломон Михайлович, ваше оружие — откровенность. Вам нечего скрывать, вам не нужно ничего придумывать. Рассказывайте только то, что было. Скажите, что я вам это рассказал за рюмкой коньяку... (*Поднимает рюмку.*) Ваше здоровье, Соломон Михайлович!

М и х о э л с. Ваше здоровье, Вячеслав Михайлович!..

Подъезд дома в Кремле, где живет Молотов. Михоэлс выходит на улицу. Достает папиросу, закуривает. Сворачивает в огромную, гулкую арку. Эхо множит звук его шагов, фонарь в арке качается, создавая на стене огромную тень.

Михоэлс идет по темной улице, его нагоняет машина с притушенными фарами (светомаскировка). Михоэлс садится в машину на заднее сиденье. Там сидит Лозовский.

Л о з о в с к и й. Ну?

М и х о э л с. Ну, встретились. Поговорили. Учил меня, как жить в Америке. От тебя, Соломон, коньяком пахнет...

Л о з о в с к и й (*достает фляжку, протягивает Михоэлсу*). От тебя не спрячешься, Соломон. Держи. А еще?

Михоэлс шепчет что-то Лозовскому на ухо.

М и х о э л с (*громко*). Вот, собственно, и вся суть беседы.

Л о з о в с к и й. Не нравится мне это.

М и х о э л с. Почему?

Л о з о в с к и й. Пойдем, прогуляемся. (*Водителю.*) Саша, у Тверского останови. Мы прогуляемся. Завтра, как обычно.

В о д и т е л ь. Спокойной ночи, Соломон Абрамович.

Лозовский и Михоэлс на Тверском бульваре.

Л о з о в с к и й. Тебя ввели в какую-то очень большую игру. Причем используют втемную. Не посвящая в суть роли. Это мне и не нравится.

М и х о э л с. Почему?

Л о з о в с к и й. Ты в шахматы играешь?

М и х о э л с. Ну?

Л о з о в с к и й. Что делают с фигурой, когда она сыграет свою роль?

М и х о э л с. Ты думаешь, Крым — игра?

Л о з о в с к и й. В этом нет ни малейшего сомнения. Весь вопрос — какая?

М и х о э л с. Разве с тобой он этого не обсуждал?

Л о з о в с к и й. Кто?

М и х о э л с. Как кто? Молотов.

Л о з о в с к и й. При чем здесь Молотов? Молотов исполнитель. За всем этим стоит не Молотов.

М и х о э л с. Ты думаешь...

Л о з о в с к и й. Да. Сталин.

Москва. Аэропорт

На краю летного поля у транспортного самолета стоят Михоэлс и Фефер. У них одинаковые фибровые чемоданы, одинаковые серые габардиновые макинтоши. Как цирковая гастролирующая пара Пат и Паташон.

М и х о э л с (*спрашивает у сопровождающего их начальника аэродромной охраны*). Как называется этот самолет?

Н а ч а л ь н и к. «Дуглас», товарищ Михоэлс.

М и х о э л с. Это американский самолет?

Н а ч а л ь н и к. Так точно, американский.

М и х о э л с. Дорого стоит?

Н а ч а л ь н и к. Что, хотите купить?

М и х о э л с. А что, и спросить нельзя?! Выглядит он неплохо. А из Ташкента я летел на нашем. Казалось, вот-вот развалится. Но, как ни стран-

но, не развалился. Хочется верить, что «Дуглас» тоже не развалится. (*Поворачивается к Феферу.*) Ицик, вы раньше летали на самолете?

Ф е ф е р. Нет. А что?

М и х о э л с. Не нужно так нервничать. Это не так уж страшно. Я вам дам только один хороший совет. Если вас потянет блевать, не выскакивайте-таки на улицу.

Начальник охраны смеется.

Ф е ф е р (*раздраженно*). Не стройте из себя еврея больше, чем вы есть.

М и х о э л с (*удивленно*). А кого же мне из себя строить? Нас и посылают в Америку, чтобы мы строили из себя евреев.

США. Стадион

На многотысячном митинге выступает Михоэлс.

М и х о э л с. Попав в засаду, группа наших ребят была прижата к земле. Положение было безвыходное. И вдруг лейтенант поднялся в рост и, повернувшись к своим ребятам, крикнул: «Бридер»! Он вспомнил мама-лошен! Это было его последнее слово, но ребята пошли на прорыв, даже не зная этого слова! Об этом в письме написал матери капитан, который через день сам погиб. Вот этим словом я хочу обратиться к вам сейчас!..

Неожиданно многотысячный стадион встал. Кто-то запел поминальную молитву.

М и х о э л с. Братья евреи во всем мире! Эти ребята сражаются и за вас! Они отдают свою молодую жизнь и за ваше благополучие, и за ваших детей. Ибо коричневая чума, лютая тем более, чем ближе ее конец, пробирается и по ту сторону океана. До тех пор пока фашизм бушует, в опасности все человечество!

Бурные аплодисменты.

О д и н и з з р и т е л е й. Браво, сэр, я должен пожать вашу руку!

Зрители ломятся на сколоченный наскоро помост. Михоэлс с радостью пожимает им руки. Но людей слишком много, помост подламывается, Михоэлс летит куда-то вниз... Крики, давка.

Нью-Йорк. У отеля

Толпа репортеров.

Из вращающихся дверей выходит Михоэлс. Он на костылях, нога в гипсе. С ним Фефер и переводчик.

Р е п о р т е р ы. Мистер Михоэлс!.. Несколько слов!.. Как вы себя чувствуете? Куда вы отправляетесь из Нью-Йорка?.. Вы довольны вашими выступлениями здесь?.. Правда ли, что Сталин хочет отдать Крым евреям?.. Как вы можете прокомментировать...

Михоэлс останавливается. В негустой, но активной толпе журналистов его взгляд выхватывает одного из них — самого молодого.

М и х о э л с. Что у вас?

Ж у р н а л и с т. Газета «Старз энд Страйпз». Мистер Михоэлс, какая симфония вам больше нравится — Седьмая Шостаковича или Девятая Бетховена?

М и х о э л с. Как армейской газете скажу: Восьмая Монтгомери!

К Михоэлсу подходит мэр Нью-Йорка Лагардиа. Взяв под руку, ведет в глубь своей резиденции.

Л а г а р д и а. Вы позволите мне пригласить вас в мою библиотеку и угостить виски и сигарами?

М и х о э л с. С удовольствием!.. Ицик, идем. Позови переводчика, я же почти ничего не понимаю на английском, хотя, по-моему, он хочет нас угостить!..

Ф е ф е р. С чего ты взял?

М и х о э л с. Если бы ты был у меня в гостях и мне бы захотелось тебя угостить и самому угоститься потихоньку от Аси, я бы вывел тебя на лестницу, покурить. А он, по-моему, произнес слово «сигары»...

Л а г а р д и а. О йес, сигарз!.. (*Радостно кивает.*)

Библиотека мэра. Гости усаживаются в глубокие кожаные кресла у камина.

Л а г а р д и а (*посольскому переводчику*). Андрей, вы целый вечер на ногах, переводы, переводы. Сэм вас проводит, поужинайте, выпейте, мы пока побудем здесь. Не беспокойтесь. У меня есть свой переводчик.

Фефер многозначительно смотрит на Михоэлса.

В библиотеку входят Президент Всемирного и Американского еврейского конгресса раввин Соломон Вайс и еще какой-то молодой человек.

Л а г а р д и а. Боб Айзенстайн, мой секретарь, переводчик и почти

ваш земляк — он выходец из Одессы. Разрешите вам представить: мой друг раввин Соломон Вайс. И мистер Гольдберг — представитель комитета «Джойнт»... Мистер Михоэлс, сигару?

М и х о э л с. Благодарю вас. Я, с вашего позволения, свое закурю... (*Вытаскивает пачку «Казбека».*)

В а й с. Скажите, мистер Михоэлс, у советского правительства действительно есть намерение отдать Крым евреям?

М и х о э л с. Во-первых, здрасьте, во-вторых, моя нога лучше. А насчет Крыма я вам скажу, что этот вопрос обсуждается. В кулуарах.

В а й с. Но Крым оккупирован немцами.

М и х о э л с. Это ненадолго.

В а й с. Но, насколько нам известно, в Крыму живут крымские татары.

М и х о э л с. Крым большой. Там живут не только крымские татары. Там созданы и три национальных еврейских района. Еще в начале 30-х годов... Кстати, при содействии «Джойнта»...

Г о л ь д б е р г. Да, это так. В 20-х годах мы оказывали помощь евреям СССР. Мы кормили и лечили детей, организовывали кооперативы и артели, давали займы... И чем все это кончилось?

М и х о э л с. С тех пор многое изменилось... создание Еврейской автономной области в Биробиджане не решило проблемы. Вопрос о Крыме возник не вдруг. Сегодня он просто получил дальнейшее развитие...

В а й с. Чем объяснить, что этим вопросом советское правительство занимается сейчас, в разгар войны?

М и х о э л с. Мы должны думать о том, как будем жить после разгрома фашистской Германии. Мы уже сегодня заботимся о будущем.

В а й с. Но вы сами откуда узнали об этом?

М и х о э л с. Вы знаете, чисто случайно, от мистера Молотова. Это был обычный разговор, в гостях, за рюмкой коньяку. Меня пригласила в гости Полина Семеновна Жемчужина, супруга наркома. Она покровительница театра ГОСЕТ.

Г о л ь д б е р г. И все-таки, мистер Михоэлс, насколько серьезны намерения советского правительства в отношении Крыма?

М и х о э л с. Ну, господа, я не политик, я артист. Я не могу сказать «нет», я не могу сказать «да». Молотов, мне кажется, говорил об этом со знанием вопроса, но он не делал мне никаких официальных заявлений.

Номер в отеле

Фефер принимает душ, бреется, надевает новый костюм. Несмотря на все эти приятные хлопоты, у него подавленный вид. Он похож на человека, собирающегося на опасное, но необходимое дело. На столе — пухлый конверт. Фефер запихивает его во внутренний карман пиджака и выходит из номера.

Бродвей

Фефер выходит из отеля. Идет по 42-й улице. Останавливается у здания с вывеской POST.

Почта. Фефер покупает марку, наклеивает ее на конверт, сдает его в окошечко, получает квитанцию. Все это он делает довольно нервно, оглядываясь, роняя листки.

С улыбкой облегчения Фефер выходит на улицу. Сворачивает в бар.

Заказывает порцию виски и устраивается за столиком. Закуривает.

В бар заходят люди. Толпятся у стойки. Дама в сером узком костюме, в огромной белой шляпе, в белых перчатках по локоть отходит от стойки с коктейлем в руке, оглядывается, отыскивая свободный столик. Фефер вскакивает, подвигает для нее стул.

Ф е ф е р. Плиз, мэм.

Д а м а (*милостиво кивнула*). Сэнк ю.

Садится. Вынимает из сумочки золотой портсигар, извлекает из него длинную тонкую сигарету. Фефер щелкает зажигалкой. Еще раз. Зажигалка не работает. Дама, усмехнувшись, достает из сумочки свою зажигалку, тоже золотую, прикуривает.

Д а м а (*по-русски*). Все в порядке, Зорин. Не красней. Говно — оно и в Америке говно. Все в порядке — тебе от Хейфица большой привет.

Ф е ф е р (*с облегчением*). Черт! А я уж подумал...

Д а м а. Потом будешь думать. Положи отчет под сумочку.

Ф е ф е р. Я его на свое имя на почте оставил...

Д а м а. Допивай и поехали.

К почтовому офису подъезжает «Форд». Оттуда опрометью выскакивает Фефер. Дама остается за рулем. Она курит и слушает Грапелли по радио в автомобиле.

Хлопает автомобильная дверца. Запыхавшийся Фефер плюхается на переднее сиденье. Протягивает даме конверт.

Ф е ф е р. Ну и порядочки тут у них — по квитанции выдают, даже паспорт не просят!

Дама, повертев конверт в руках, небрежно сует его в ящик для перчаток.

Д а м а. Молодец, хорошо придумал. А теперь выметайся — кататься не будем!

Фефер выходит из машины. «Форд» уезжает. Фефер проходит мимо скромного «Доджа». В нем сидят несколько мужчин.

П е р в ы й а г е н т. Ну что, едем за ним?

В т о р о й а г е н т. Нет, за дамочкой. Надо посмотреть, куда она везет ту писанину, что этот тип оставил на почте. Я ребятам подкинул работки на выходные!..

«Форд» въезжает в ворота консульства СССР в Нью-Йорке. «Додж» проезжает мимо.

П е р в ы й а г е н т. Давай, Майк, двигаем в Бруклин!

«Додж» поворачивает и исчезает в потоке машин.

Отделение ФБР в Бруклине

Кабинет с картотекой. Первый агент рассматривает женские фотографии. Выбирает одну из них.

П е р в ы й а г е н т. Это она была за рулем. Роскошная баба!

В т о р о й а г е н т (*переворачивает фотографию, читает*). Жена старшего советника советского консульства Зоя Зарубина.

Номер отеля. Михоэлс достает из-под кровати все тот же фибровый чемодан. Начинает укладывать в него вещи.

Ранее утро. Фефер и Михоэлс выходят из отеля. Их ждет машина. Швейцар подносит к машине чемоданы и два довольно объемистых свертка. Грузит их в багажник.

Аэропорт. Фефер и Михоэлс садятся в самолет.

Самолет взлетает.

В самолете. Михоэлс делает запись в красном блокноте. Фефер спит.

Г о л о с М и х о э л с а. Почти три месяца в США. Две недели в Мексике. Две недели в Канаде. Теперь Англия. Я держусь за счет актерской закалки, силы дает энергия залов. Такой роли у меня никогда не было. И никогда больше не будет. Такого успеха не знал ни один артист в мире. Артист и не может иметь такого успеха. Значит ли это, что политика выше искусства? Как хорошо нас принимали в Америке! Но если б я приехал к ним с «Лиром», они бы приняли меня поспокойнее... Во всяком случае, репортажей на первой полосе я бы не дождался... И с Чаплином и Эйнштейном не увиделся бы — это точно...

Прием в Голливуде

Михоэлс стоит рядом с маленьким седым человеком с печальными глазами. Подбегает переводчик, дожевывая бутерброд.

М и х о э л с (*по-русски*). Мистер Чаплин?

Ч а п л и н (*по-английски*). Да, это я. Рад познакомиться с вами, мистер Михоэлс.

М и х о э л с (*по-русски*). Нет, это я счастлив познакомиться с вами, мистер Чаплин. Я видел все ваши фильмы. «Новые времена»... (*Показывает, как Чарли крутит гайки у конвейера.*)

Ч а п л и н (*по-английски*). О, «Новые времена»!

М и х о э л с (*по-русски*). «Золотая лихорадка»... (*Показывает «танец с булочками».*)

Ч а п л и н (*по-английски*). «Золотая лихорадка»!

М и х о э л с (*по-русски*). «Огни большого города»... (*Показывает, как Чаплин берет у девушки цветок и улыбается.*)

Ч а п л и н (*по-английски*). О, да! «Огни большого города!» Я вижу! (*Смеется.*) Вы — прекрасный актер, мистер Михоэлс!

М и х о э л с (*по-русски*). Это все, что я умею, мистер Чаплин! Все, чем я живу! (*Переводчику.*) Не переводи, он и так все понимает...

Ч а п л и н (*по-английски*). Я рад, что в СССР смотрят мои фильмы. Я делал их для всех...

Переводчик произносит слова Чаплина по-русски.

веет, даже не помнит этого, — это политика?

Ч а п л и н. Да, очень интересно, как эти русские понимают искусство...

Михоэлс откланивается, его подводят к Эйнштейну.

М и х о э л с. Для меня большая честь пожать руку величайшего ученого.

Ицик Фефер, Чарли Чаплин, Соломон Михоэлс в Голливуде. 1942

М и х о э л с. Советский народ очень ценит ваше искусство, господин Чаплин...

Ч а п л и н. Я хочу поздравить вас с поистине замечательным выступлением. И собрали вы крупную сумму пожертвований для Красной Армии!

М и х о э л с. Ну, если говорить честно, то пожертвования я собрал для наших с вами армий. Чем больше врагов уничтожит Красная Армия, тем меньше угроза для американских ребят.

Ч а п л и н. Самое смешное в этом деле, что я абсолютно не занимаюсь политикой!

М и х о э л с. Вы, мистер Чаплин, не вполне правы. Если в фильме «Новые времена» вы изображаете человека, который несколько раз попадает в тюрьму и каждый раз не хочет выходить на волю, — это политика? И если вы показываете человека, который делает добро только в пьяном виде, а когда трез-

Э й н ш т е й н. Поверьте, для меня еще большая честь пожать руку человеку, который пробудил совесть всех евреев мира и на нашем языке призвал по радио весь мир, братьев евреев к сопротивлению фашизму. Господин Михоэлс, мы можем говорить с вами на одном языке, и это большое счастье. Я, увы, не видел вас на сцене, но, как сказал мне мой друг, «Фрейлехс» — это сама правда. Вы можете говорить со мной не как вам велено, а как вы думаете, а?

М и х о э л с. Если вы мне не верите — к чему разговоры?

Э й н ш т е й н. Поверьте, я не хотел вас обидеть. Но вот передо мной один из великих евреев. На эту тему столько у нас разговоров. Я спрошу прямо. Скажите честно: что с антисемитизмом в вашей стране?

М и х о э л с. В основном антисемитизм в Советском Союзе изжит. Только в некоторых головах эта болезнь имеет место.

Э й н ш т е й н (*качая головой, с явным недоверием*). Я физик, мистер Михоэлс. И знаю, что каждая вещь имеет свою тень. Тень моего народа — антисемитизм. Одно из двух: если у вас есть евреи, тогда у вас должен быть антисемитизм. Если у вас нет антисемитизма, стало быть, у вас нет евреев.

М и х о э л с. Ну не знаю, мистер Эйнштейн, когда я уезжал из Москвы, там оставалось еще довольно много евреев. А еще больше евреев сейчас на фронте... Мы сражаемся рука об руку против нашего злейшего врага — о каком антисемитизме вы говорите? Сталин уподобил его каннибализму...

Э й н ш т е й н. Вы замечательный человек, мистер Михоэлс, и я преклоняюсь перед вами.

Кто-то подходит сзади и обнимает Михоэлса. Это Шагал.

Ш а г а л. Шломеле, вос махт аид?

М и х о э л с. Что может делать еврей из Двинска, где все пьют из наперстков?! Здравствуй, родной, все-таки встретились с провинциальным комиссаром мирового масштаба.

Ш а г а л. Отойдем туда, там за баром бывший белогвардейский офицер. Он знает, как наливать. (*Подходит к бару.*) Есаул, а есаул, налей по-российски двум недорезанным жидам...

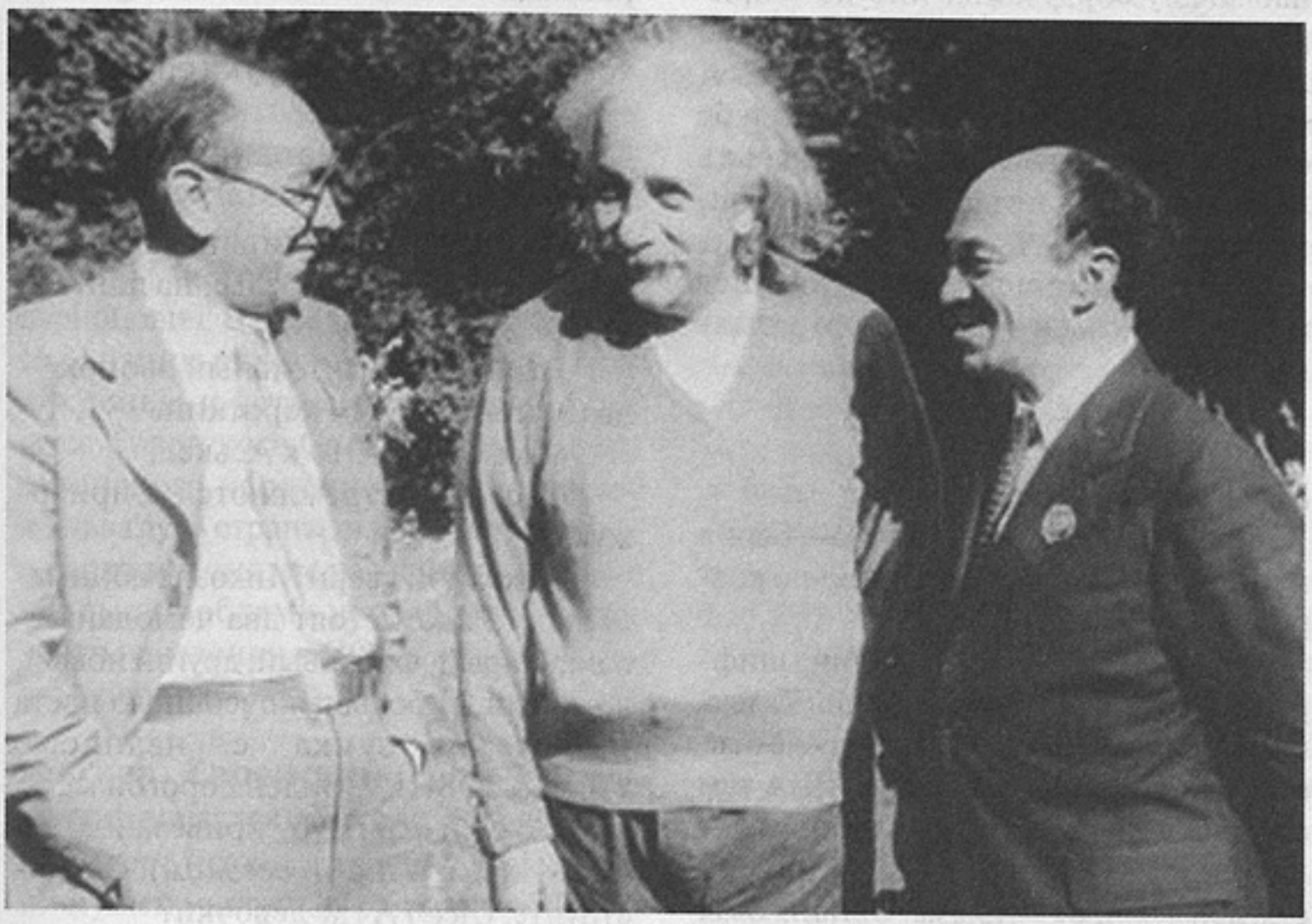
Е с а у л. Ну зачем вы так, я от всей души.

Ш а г а л. Этого я и боюсь!

Михоэлс и Шагал берут стаканы и отходят от стойки.

Ш а г а л. Соломон, я знаю, что мои слова как горох об стенку, ну неужели ты не воспользуешься уникальной возможностью и не останешься?

М и х о э л с. Я останусь, а остальные? Ты меня не знаешь? Поэтому они меня и отпустили... Они знают, что я своих не брошу...



Ицик Фефер, Альберт Эйнштейн, Соломон Михоэлс. 1942

Ш а г а л. Вывози театр на гастроли.

М и х о э л с. Это антимарксистская утопия, Марик.

Ш а г а л. Шломеле, скажи... У нас тут пишут разное про то, что происходит в СССР...

М и х о э л с. Ты знаешь, когда началась война, я даже немного обрадовался, прости меня господи!

Ш а г а л. Обрадовался?

М и х о э л с. Да. Уж больно было страшно до войны...

Ш а г а л. Ну, а ты-то тут при чем?

М и х о э л с. Марик, я же боец идеологического фронта. Я — лицо сталинской интернациональной политики... В нашем деле надо быть бдительным, как саперу на минном поле! Не дай бог совершить идеологическую ошибку!

Ш а г а л. Я понял, понял... Шломеле, успокойся...

М и х о э л с. Марик, я очень ви-

новат перед тобой. Прости. Твои фрески...

Ш а г а л. Брось. Я давно оплакал и забыл.

М и х о э л с. Но все-таки оплакал? А как я плакал, Марик, как я плакал... Я был готов их целовать... Но что поделаешь... Они сказали, что это «формализм»... Одна скотина — я обязательно набью ему морду когда-нибудь — критик Голубов-Потапов. Он написал про твои фески: «квазиеврейский лоск», «еврейский карнавал»... Я честно тебе скажу, я испугался. Они могут закрыть любой театр в пять минут! Марик, прости!

Ш а г а л. Прощаю. Пусть наш Бог не снимает своей руки с твоего затылка. Ле хайм!

М и х о э л с. Ле хайм!

Москва. Кремль

Кабинет Сталина. За столом — Берия и Молотов. Сталин расхаживает по ковровой дорожке.

Б е р и я. Товарищ Сталин, шифровка из Вашингтона. Операция «Утечка» успешно завершена. Уже после отъезда Михоэлса и Фефера из США там состоялась встреча крупных промышленников и финансистов-евреев. Обсуждался вопрос о Крыме. Организовал встречу председатель Американской торговой палаты Эрик Джонстон. Разговор был конкретный. Предварительно были сделаны экономические выкладки. Общая сумма капиталовложений в обустройство Крыма — около десяти миллиардов долларов.

С т а л и н. Значит, девять миллиардов восемьсот миллионов они дают нам на войну с Германией по ленд-лизу, а десять миллиардов — на Крым? Очень интересно. На что же они хотят потратить эти деньги?

Б е р и я. Основные направления: гидромелиорация степного Крыма, землеустройство, дорожное строительство, жилье, реконструкция морских портов, судоверфей, туризм... Они называют этот проект «Калифорния в Крыму».

М о л о т о в. Масштабный проект.

Б е р и я. По их прикидкам капиталовложения окупятся за восемь-девять лет. После этого Крым будет давать до двух миллиардов долларов в год чистой прибыли. Расчеты ориентировочные, но им можно верить. Эти евреи умеют считать деньги.

С т а л и н. А мы, по-твоему, не умеем? Председатель Госплана товарищ Вознесенский не умеет, по-твоему, считать деньги?

Б е р и я. Вознесенский считает народные деньги. А евреи — свои. Есть разница.

Сталин недовольно хмурится. Подходит к столу, берет в руки трубку...

Москва. Коммунальная квартира

В этой квартире живет Михоэлс. На кухне развешано белье, на плите — кастрюли.

Резкий пронзительный звонок — два длинных, один короткий.

С о с е д к а. Это к Аське...

Соседки устремляются в прихожую.

У входной двери Михоэлс обнимает Асю. Рядом стоят два чемодана — один старый, фибровый, другой новый, кожаный. И большая песочного цвета матерчатая сумка с надписью SILIN&SOSHIN. Виден дорогой мех.

С о с е д к а. Шубу привез...

М и х о э л с (*соседкам*). Здравствуйте! (*Асе.*) А где девочки?

А с я. Скоро придут.

М и х о э л с. Пойдем быстрей.

Подхватывает чемоданы, Ася — сумку. Скрываются в своей комнате.

С о с е д к а. Шубу привез...

Комната Михоэлсов. Он снимает плащ и ботинки. (*Все то же самое, в чем он улетал в Америку.*)

А с я. Есть будешь?

М и х о э л с. Нет. (*Садится на диван, восторженно смотрит на Асю.*) Боже мой, какая ты красавица!

А с я. Ты просто соскучился.

М и х о э л с. Я не просто — я зверски соскучился. (*Усаживает ее к себе на колени.*) Признайся, сколько раз ты изменяла мне в мое отсутствие?

А с я (*смеется*). А ты, повеса?

Они занимаются любовью на старом кожаном диване, отгороженном от остальной комнаты стенным буфетом, за дверцами которого тускло блестят несколько граненых стаканов и парочка хрустальных рюмок. Перед буфетом — стол, покрытый потертой

клеенкой. На столе — пишущая машинка, разложенные бумаги, несколько карандашей. На другом углу стола — школьные тетрадки, учебники. Около окна — две железные кровати с панцирными сетками. На одной из них сидит старый плюшевый медведь. По стенам комнаты развешаны старые афиши. Где-то на середине этой сцены за кадром начинает звучать голос Фефера и стук пишущей машинки.

Голос Фефера (*за кадром*). Еврейский антифашистский комитет СССР, г. Москва, ул. Кропоткинская, 10. Председателю Совета народных комиссаров СССР товарищу Сталину И.В. Многоуважаемый Иосиф Виссарионович! В ходе Отечественной войны возник ряд вопросов, связанных с жизнью и устройством еврейских масс Советского Союза. Возвращение еврейского населения, эвакуированного в глубь страны, в места их прежнего проживания, не разрешит в полном объеме проблему устройства еврейского населения в СССР в послевоенный период...

Москва. Еврейский антифашистский комитет

Кабинет Михоэлса в здании ЕАК. Стук пишущей машинки. Сигаретный дым. В комнате — Фефер, Михоэлс и еще один член ЕАК — Эпштейн. Он сидит за машинкой. Фефер диктует. В его руках — несколько исписанных листков.

Фефер. Необходимо признать, что опыт Биробиджана вследствие ряда причин не дал должного эффекта...

Михоэлс. Шахно, берегите копирку, не колотите по клавишам.

Фефер. Исходя из вышеизложенного, мы предлагаем. Первое. Создать Еврейскую Советскую Социалистическую Республику на территории Крыма. Второе. Заблаговременно, до освобождения Крыма, создать правительственную комиссию с целью разработки этого вопроса. Все, Шахно! Теперь наши подписи — и дату.

Эпштейн. Ясно.

В последний раз дзинькнул звоночек «Ундервуда». Эпштейн извлек из пишущей машинки закладку, разложил листки по экземплярам. Михоэлс, Фефер и главный врач Боткинской больницы Борис Абрамович Шимелиович взяли по экземпляру и углубились в чтение.

Михоэлс (*откладывая листок*). Что я могу сказать?.. Текст-то жалкий, друзья мои. Я даже по-другому скажу: холуйский.

Шимелиович. Что вам опять не так, Соломон Михайлович? Пять раз переделывали.

Михоэлс. Не делайте морду лица колодкой. Вы ни при чем. И никто из нас ни при чем. Река сама выбирает русло. Когда мы работаем в театре над пьесой, мы стремимся, чтобы слова роли полностью соответствовали характеру героя. Вы, Ицик, замечательно выступили на Первом съезде Союза писателей. Насчет горбатых людей. Как вы сказали?

Фефер. Я сказал, что изломанных, разбитых, угнетенных и придавленных людей, которые стояли в центре еврейской дооктябрьской литературы, в советской литературе больше нет. Эти горбатые люди исчезли из нашей жизни... По-вашему, я был не прав?

Михоэлс. Боже сохрани. Правы, конечно. В советской литературе этих горбатых людей нет. А в жизни... Извините, Ицик, но в жизни они есть. Мы и есть эти горбатые люди. А этот текст — наша роль.

Эпштейн. Что будем делать?

Михоэлс. В Америке говорят: «Шоу должно продолжаться». Что нам делать? Играть свою роль. Нравится она нам или не нравится... А если что не так — режиссер нас поправит... Когда обещал приехать Лозовский?

Эпштейн. В два. Сейчас уже четверть третьего. Режиссер — это он?

Михоэлс. Он?.. Нет. Он — ассистент режиссера.

Дверь открывается. Входит Лозовский, почти полностью заполнив собой дверной пролет, — в черном пальто с каракулевым воротником, в каракулевой шапке «пирожком».

Лозовский. Прошу извинить. Задержался. Готовили вечернюю сводку Совинформбюро.

Михоэлс. Сводка хорошая?

Лозовский. Да, хорошая.

Шимелиович. Салют будет?

Лозовский. Обязательно.

Шимелиович. Это замеча-

тельно. Когда салют, у больных падает температура и стабилизируется давление. Салют — прекрасное терапевтическое средство.

Лозовский расстегнул пальто, снял шапку, пригладил густые волосы. Эпштейн уступил ему свое место за столом. Не снимая пальто, Лозовский сел, придвинул к себе листки Обращения.

Л о з о в с к и й. Длинно.

Ш и м е л и о в и ч. Всего неполные две страницы.

Л о з о в с к и й. Все равно. Длинные бумаги никто не читает. Максимум — страница.

М и х о э л с. Шахно, дайте Соломону Абрамовичу свое стило. Пусть он изложит еврейский вопрос на одной странице. А мы на это посмотрим.

Лозовский достает из кармана толстый «Паркер» с золотым пером. Перечеркивает Обращение.

Л о з о в с к и й. Не Сталину. На имя первого заместителя предсовнаркома товарища Молотова... (*Скользнул острием пера над печатными строчками.*) Так, этот абзац вычеркнуть... (*Вычеркивает.*)

М и х о э л с. Актеры в старину говорили: «Вымаранного не освищут».

Э п ш т е й н. Опять перепечатывать...

Л о з о в с к и й. Я об этом позабочусь. Здесь все экземпляры?

Э п ш т е й н. Да, все четыре.

Л о з о в с к и й. Сами печатали?

Ш и м е л и о в и ч. Не машинистку же звать, чтобы об этом вся Москва завтра говорила. Оно нам надо?

Л о з о в с к и й. Правильно, оно нам не надо. Где копирка?

Э п ш т е й н. Соломон Абрамович! На ней же всего пять раз печатали!

Л о з о в с к и й. Подошлите ко мне курьера — дам вам копирки.

Э п ш т е й н. Вот за это спасибо!

Ф е ф е р. Письмо нужно обсудить на президиуме комитета.

Л о з о в с к и й. Договор прежний: никому ничего. Соломон Михайлович, ты домой или в театр?

М и х о э л с. Домой, сегодня нет репетиций.

Л о з о в с к и й. Пойдем, подвезу. (*Шимелиовичу.*) Вам, конечно, в больницу? Одевайтесь, подброшу.

Эпштейн постоял у окна, поглядел, как от тротуара отъехал черный трофейный «Опель-капитан» Лозовского, и обернулся к Феферу.

Э п ш т е й н. Вам не кажется, Зорин, что нас слегка поимели и удалили со сцены?

Ф е ф е р. Не очень-то и хотелось! Вы сказали — Зорин?..

Э п ш т е й н. Свяжитесь с Павлом. Сообщите ему об этом письме насчет Крыма.

Ф е ф е р. А почему бы вам самому...

Э п ш т е й н. Вы не поняли, что я сказал?

Ф е ф е р. Извините. Слушаюсь!..

Москва. Боткинская больница

К административному корпусу подъезжает машина Лозовского. Из нее выходит Шимелиович. Поднимается на крыльцо и скрывается за дверью.

Машина выезжает на Ленинградское шоссе.

В машине Лозовского

Л о з о в с к и й. Соломон Михайлович, у тебя дома кто-нибудь есть?

М и х о э л с. Дома? Нет, никого. Ася на службе. А что?

Л о з о в с к и й. Поедем к тебе в гости, не возражаешь? Водка у тебя есть?

М и х о э л с. Где?

Л о з о в с к и й. Ну в буфете, в столе. Я не знаю, где ты водку держишь.

М и х о э л с. Соломон Абрамович! Вы что, издеваетесь? Где я держу водку! Где держат водку нормальные люди? Внутри себя. А в буфете она выдыхается.

Л о з о в с к и й. А если закупорена?

М и х о э л с. Все равно не держится.

В о д и т е л ь (*смеется*). Это вы правильно сказали, товарищ Михоэлс. Не держится, проклятая, как ты ее ни затыкай!

М и х о э л с. Откуда вы меня знаете?

В о д и т е л ь. Да кто же вас не знает? Вы в кинокартине «Цирк» играли! Вас и товарища Зускина я еще аккурат перед войной видел, как вы представляли Лира, а он Шута. Очень натурально. Он даже, извиняюсь, лучше. Жене тоже понравилось. Она меня испилила: достань билет. Ну, попросил, дали.

М и х о э л с. Вы не похожи на еврея.

В о д и т е л ь. А я и не еврей.

М и х о э л с. А жена?

В о д и т е л ь. Тоже русская. А что?

М и х о э л с. Но мы же играем на идише.

В о д и т е л ь. Иди ты! То есть да ну? А верно, сначала было не очень понятно. А потом нормально, все понимали! Зуб даю!

Михоэлс повернулся к Лозовскому, сидевшему рядом с ним на заднем сиденье, глянул на него снизу вверх.

М и х о э л с. Так вот, Соломон Абрамович! Искусство — оно всегда доходит!

Л о з о в с к и й. Закуски у тебя тоже, наверное, нет?

М и х о э л с. Закуска, может, и есть. Но зачем закуска, если нечего закусывать? По карточкам я уже все выбрал.

Л о з о в с к и й (*водителю.*) На Грановского, в распределитель.

Коммунальная квартира. Комната Михоэлса

Лозовский снимает пиджак, распускает галстук, подворачивает рукава. Достает из увесистого бумажного пакета сырокопченую колбасу, вскрывает банки с американской тушенкой и гренландской селедкой в винном соусе, с французскими маслинами, с копчеными языками, откупоривает стеклянные банки с маринованными груздями и компотами из персиков и ананасов. В пайке оказалась даже банка с черной икрой. Он раскладывает всю эту роскошь на клеенке с вытертыми углами и поблекшим зеленоватым рисунком в формалистическом стиле. В центр стола водружает литровую бутылку польской водки. Открывает дверцу буфета.

Входит Михоэлс с чайником.

Л о з о в с к и й. Соломон, куда ты дел рюмки?

М и х о э л с. Разбил на счастье. (*Копается в буфете, достает два граненых стопаря.*) Уплыл в комиссионку наш хрусталь. Ладно, дело наживное. (*Подходит к столу, останавливается пораженный.*) Соломон Абрамович, давай не будем икрой закусывать, а?

Л о з о в с к и й. Почему?

М и х о э л с. Да ну ее!.. Ну давай Асе и девчонкам оставим, а? (*Умоляюще снизу вверх смотрит на Лозовского.*) Они и забыли уже, как она выглядит. А?

Лозовский молча обнимает его, прижимает его голову к своей груди. Лысина Михоэлса оказывается как раз под бородой Лозовского. Потом Лозовский наливает доверху стопари.

Л о з о в с к и й. За тебя, Соломон.

М и х о э л с. И за тебя, Соломон.

Л о з о в с к и й. И за наше нелегкое время!

Выпили. Повторили. Закурили. Лозовский — «Герцеговину Флор», Михоэлс — «Казбек».

Л о з о в с к и й. А теперь рассказывай.

М и х о э л с. О чем?

Л о з о в с к и й. После возвращения из Штатов ты был у Молотова?

М и х о э л с. Да. Все это было похоже на процедуру вручения верительных грамот. Он сказал: «Мы очень высоко оцениваем результаты вашей поездки». И еще товарищ Сталин просил при случае передать его благодарность нью-йоркским меховщикам за шубу. Но, по мнению товарища Сталина, американские скорняки путают понятия «большой» и «великий».

Л о з о в с к и й. Не понимаю.

М и х о э л с. Соломон Абрамович, ты будешь смеяться, но мерку для шубы Сталина снимали с Фефера, а в нем два метра росту.

Л о з о в с к и й (*нахмурился, соображая, а потом громко, раскатисто захохотал*). Ты только никому больше об этом не рассказывай. Дальше!

Кремль. Кабинет Молотова

М о л о т о в. Скажите, Соломон Михайлович, идут ли в среде московской интеллигенции разговоры о возможности создания Еврейской республики в Крыму?

М и х о э л с. Да. Это тема номер три — после сводок Совинформбюро и погоды.

М о л о т о в. Ну и как еврейская общественность относится к этой идее?

М и х о э л с. С опаской.

М о л о т о в. Почему?

М и х о э л с. Если русскому сказать, что его облигация выиграла сто тысяч, он сразу побежит в сберкассу.

А еврей сядет и начнет думать, что бы это значило...

М о л о т о в. Скажите, а не возникала ли у московской еврейской интеллигенции мысль обратиться в правительство с просьбой о создании Крымской Еврейской республики?

М и х о э л с. А она должна возникнуть?

М о л о т о в. Соломон Михайлович, я спросил только то, что спросил.

М и х о э л с. Я не могу говорить за всю еврейскую интеллигенцию, но у меня самого эта мысль возникла.

М о л о т о в. Когда?

М и х о э л с. Только что.

Комната Михоэлса

Л о з о в с к и й. Что он на это сказал?

М и х о э л с (*пожимает плечами*). Ты будешь смеяться, но ничего. Сидел и молчал. И смотрел на меня.

Л о з о в с к и й. Что было дальше?

М и х о э л с. Практически ничего. Он еще раз поблагодарил за поездку и пожелал творческих успехов.

Л о з о в с к и й. Значит, Молотов не сам сказал об Обращении, а заставил тебя сделать это?

М и х о э л с. Получается так. Не понимаю я смысла этой дипломатии! Перед поездкой в Америку он сам заговорил о Крыме. И дал понять, чтобы я не делал из этого секрета.

Л о з о в с к и й. Тогда была неофициальная встреча. И импульс был адресован американцам. Сейчас он хочет создать впечатление, что вся инициатива идет от самих евреев. Зачем-то ему это надо. Не знаю зачем. Логика у него очень извилистая. Как русло Куры. Как возник в этом деле Шимелиович?

М и х о э л с. По чистой случайности. Он привез статью для «Эйникайта» о Боткинской больнице. Мы как раз сидели у Эпштейна, обсуждали, как лучше составить Обращение. Я решил, что его совет не помешает. Он человек опытный. И свой член президиума комитета. Это было ошибкой?

Л о з о в с к и й. Кто его знает...

М и х о э л с. Все равно нам не удалось бы удержать это в секрете. Письмо нужно обсудить на президиуме ЕАК. А это значит, что на следующий день об этом будет говорить вся Москва.

Л о з о в с к и й. Налей-ка мне кофе. (*Берет из рук Михоэлса фаянсовую чашку с отбитой ручкой, делает глоток.*) Желудевый?

М и х о э л с. Пополам с цикорием. Где сейчас в Москве найдешь настоящий кофе!

Л о з о в с к и й (*ставит чашку на стол*). Вы не будете обсуждать письмо на президиуме!

М и х о э л с. Но позволь...

Л о з о в с к и й. Есть подписи председателя президиума, заместителя председателя, ответственного секретаря. Этого достаточно. Пока. А там видно будет.

М и х о э л с. Но почему?

Л о з о в с к и й. Кто входит в президиум?

М и х о э л с. Ты всех их прекрасно знаешь.

Л о з о в с к и й. А ты повтори. Начни с себя.

М и х о э л с. Ну, Михоэлс.

Л о з о в с к и й. Соломон Михайлович. Народный артист СССР, кавалер ордена Ленина. Рост — низкий. Телосложение — крепкое. Плечи — опущенные. Шея — короткая. Лоб — высокий. Брови — дугообразные, широкие.

М и х о э л с. Что это за поэма в прозе?

Л о з о в с к и й. Словесный портрет.

М и х о э л с. По такому портрету в жизни никого не поймаешь.

Л о з о в с к и й. По такому портрету никого и не ловят. Его составляют, когда арестованного привозят в тюрьму.

М и х о э л с. А ты откуда знаешь?

Л о з о в с к и й. Сиживал-с.

М и х о э л с. У нас?

Л о з о в с к и й. Бог миловал. Еще в царской тюрьме. Но эта практика сохранилась и в наших тюрьмах. В том числе и во внутренней тюрьме Лубянки.

М и х о э л с. К чему ты мне это рассказал?

Л о з о в с к и й. Не понял? Тогда продолжай список президиума.

М и х о э л с. Борис Абрамович Шимелиович.

Л о з о в с к и й. Профессор, главный врач Боткинской больницы, крупнейшей и лучшей в стране.

М и х о э л с. Вениамин Зускин.

Л о з о в с к и й. Народный артист РСФСР. Лучший актер ГОСЕТа. Не считая тебя.

М и х о э л с. Считая.

Л о з о в с к и й. Еще?

М и э о э л с. Лина Соломоновна Штерн.

Л о з о в с к и й. Академик, директор Института физиологии Академии наук СССР, лауреат Сталинской премии.

М и х о э л с. Перец Маркиш. Самуил Галкин. Лев Квитко. Давид Гофштейн.

Л о з о в с к и й. Лучшие еврейские поэты.

М и х о э л с. Давид Бергельсон.

Л о з о в с к и й. Лучший еврейский прозаик... Продолжать? Или сам все понял?

М и х о э л с. Что я должен понять?

Л о з о в с к и й. Что в президиуме комитета весь цвет еврейской интеллигенции! Так вот, давай их побережем.

М и х о э л с (*хмурится*). Что ты этим хочешь сказать?

Лозовский оглядывает просторную, заставленную книжными шкафами и кроватями комнату. На одной из стен висит карта СССР. По западной границе теснятся красные бумажные флажки на булавках. Лозовский тяжело поднимается из-за стола, подходит к карте.

Л о з о в с к и й. Кстати, эти флажки можешь переставить. Этот и этот.

М и х о э л с. Да ну? Еще чуть, значит, и будут Брест и Одесса! А Крым?

Л о з о в с к и й. Дойдет очередь и до Крыма, совсем недолго осталось. (*Показывает на Крымский полуостров на карте.*) Посмотри-ка внимательно. Что ты видишь?

М и х о э л с. А что я должен видеть? Черное море. Крым. Всесоюзная здравница.

Л о з о в с к и й. Крым не только всесоюзная здравница. Это еще и плацдарм. Турция. Ближний Восток. Балканы. Босфор. Выход в Адриатику. Севастополь, база Черноморского флота. И все это отдать евреям? Почему? За что?

М и х о э л с (*напряженно всматривается в хмурое лицо Лозовского*). Значит, по-твоему, Крым — ловушка? Вся эта история с Еврейской республикой — западня?.. Соломон Абрамович, ты просто сошел с ума. Хотя по твоему виду не скажешь.

Лозовский возвращается за стол, наполняет стопки, чокается с Михоэлсом и ставит нетронутую стопку на клеенку.

Л о з о в с к и й. Как ты думаешь, Соломон Михайлович, зачем я сегодня к тебе пришел? Чтобы ты меня разубедил. Чтобы ты доказал, что я не прав. Что я сошел с ума. Ну? Разубеди меня! Или хотя бы попробуй! Крым — западня. Допустим. Какая?

М и х о э л с. Почему мы должны обязательно предполагать самое худшее?

Л о з о в с к и й. Потому что мы евреи.

М и х о э л с. Нас пять миллионов в Советском Союзе. И еще двадцать по всему миру.

Л о з о в с к и й. Сколько у нас дивизий?

М и х о э л с. Каких дивизий?

Л о з о в с к и й. Папа римский однажды выразил протест Сталину. По поводу разрушения костелов в Западной Украине. Он спросил: «Папа римский? А сколько у него дивизий?»

М и х о э л с. Мы не должны лезть в эту ловушку. Мы просто не пошлем никакого Обращения. Давай экземпляры. Сожжем их в ванне вместе с копиркой. И забудем об этом. Ничего не было!

Л о з о в с к и й (*качая головой*). Поздно. В шахматах есть термин: цугцванг. Вынужденный ход. Ему нужно это Обращение. Он его получит. У нас нет выбора.

Прихожая в квартире Михоэлса. Лозовский в пальто и шапке стоит у входной двери, Михоэлс возится с замками.

М и х о э л с. По Москве слух. Он зарубил сценарий нового фильма Довженко. Это правда?

Л о з о в с к и й. Да.

М и х о э л с. Взяли?

Л о з о в с к и й. Вроде нет.

М и х о э л с. Он в Москве?

Л о з о в с к и й. Да, у родственников. Хочешь позвонить?

М и х о э л с. Что значит хочу или не хочу?

Дверь за Лозовским закрывается. Михоэлс достает из кармана пухлую телефонную книжку, подходит к висящему на стене аппарату. Набирает номер.

М и х о э л с. Алло! Здравствуйте! Могу я поговорить с Александром Петровичем Довженко?

М у ж с к о й г о л о с. Да. Кто это?

М и х о э л с. Здравствуйте, Саша. Это Михоэлс... Я просто решил подать голос...

Хлопает дверь. В прихожую входит Ася. Подходит к Михоэлсу, который с безучастным видом сидит на табурете возле телефона.

А с я. Что случилось? Кому ты звонил?

М и х о э л с. Довженко.

А с я. Он... ответил?

М и х о э л с. Да.

А с я. Слава тебе, господи. Что ты ему сказал?

М и х о э л с. Что я мог ему сказать? Сказал, что просто подаю голос.

А с я. Слава тебе, господи... Ты голодный? Я сейчас картошечку разогрею...

М и х о э л с. Не нужно. Приходил Лозовский, принес кучу еды.

А с я. Лозовский? Он не был с того дня, когда мы обмывали твой орден Ленина в 39-м году.

М и х о э л с. Ну вот, соскучился и заехал.

Ася проходит в комнату. Замирает у стола.

А с я. Боже, какая роскошь! Я маслин, по-моему, с нэпа не видела... Ой, не могу! (*Берет вилку, кладет в рот маслину, жмурится от удовольствия.*) Как вкусно! Ты с ним посидел хорошо?

М и х о э л с. Очень!

А с я. А со мной посидишь еще лучше!

М и х о э л с. Он сказал, что сегодня будет салют.

А с я. И это все, что он сказал?

М и х о э л с. Ну, он много чего говорил. Но это — главное. Салют — праздник.

За окном комнаты вспыхивают гроздья салюта.

М и х о э л с. Вот видишь? Я прав... Маленький праздник сегодня — лучше, чем большие неприятности завтра. Разве не так? (*Подходит к столу.*) Маслины пока есть?

А с я. Пока есть... Знаешь, Шлемочка, я тут подумала: весь наш быт строится на слове «пока». Вместо кровати «пока» матрас, сундук «пока» шкаф. Этажерка «пока» вешалка...

М и х о э л с. А сегодня «пока» праздник... Ешь маслины, пока я их не сожрал.

Утро. Коммунальная кухня. Три плиты, кафельный пол, стены, выкрашенные темно-синей краской, шкафчики для посуды, под потолком протянуты веревки, на них сушится белье. Включается репродуктор. Раздается мелодия песни «Священная война». Самая ранняя пташка из жильцов — маленькая, сухонькая старушка ставит на плиту чайник. Прибавляет звук в репродукторе, слушает сводку Совинформбюро.

Звук радиоточки через стенку доносится в комнату Михоэлсов. Не открывая глаз, Михоэлс натягивает на голову одеяло. Коротко стонет. Из-за шкафа показывается заспанная Нина в ночной рубашке.

Н и н а. Пап, ты уже проснулся?

М и х о э л с (*хмуро*). Я еще и не засыпал. Если кто-нибудь выключит радио, я , может быть, посплю еще часик... У меня безумно болит голова, а вечером — спектакль...

Н и н а. Ой, папа, ты сегодня играешь?

М и х о э л с. Да, я сегодня играю. Кстати, когда ты вчера пришла?

Н и н а. По-моему, в десять...

М и х о э л с. А по-моему — в двадцать три минуты одиннадцатого!..

Н и н а. Папа, я была на комсомольском собрании!

Михоэлс отбрасывает одеяло, садится на кровати. Он в кальсонах, которые слишком велики для его коротковатых ног.

М и х о э л с. Да? И как твое «комсомольское собрание» зовут?

Бросает в дочку тапочкой.

Н и н а (*скрываясь за шкафом*). Папа!

М и х о э л с. Стой! Куда ты пошла! Не зли меня!

Н и н а (*показывается из-за шкафа, улыбается*). Папочка, ну прости, ну пожалуйста... Я еще заходила

к Ленке, помогала ей с биологией... Ну папочка...

М и х о э л с. Не ной!

Ася встает, накидывает халат, подбирает с пола мужские брюки. Из кармана выпадают оловянный солдатик, несколько скомканных бумажек, игрушечный автомобильчик. Ася кладет все это обратно в карман, вешает брюки на спинку стула.

А с я. Ты когда-нибудь вырастешь?

М и х о э л с (*хмуро*). Это на счастье.

Кухня. Соседка-старушка сторожит чайник. Входит Ася. Приглушает звук репродуктора. Старушка вопросительно смотрит на нее...

А с я (*шепотом*). У него вечером спектакль...

Старушка понимающе кивает, подхватывает чайник. В дверях сталкивается с соседом, который выходит из ванной с мокрой головой и полотенцем на шее. Сосед молод, бодр, он громко насвистывает.

С т а р у ш к а. Тише! У Соломона Михайловича вечером спектакль!

Сосед прекращает свистеть. Из-за стенки слышны голоса. Михоэлс продолжает пререкаться с Ниной.

Кремль

Сталин и Молотов идут по кремлевскому коридору.

С т а л и н. Ты думаешь, я не знаю, каких зайцев этот американец будет вытаскивать из шляпы? Знаю.

М о л о т о в. Формулировка стандартная: «Для обсуждения вопросов, представляющих взаимный интерес».

С т а л и н. А взаимный интерес будет представлять президент Американской торговой палаты, как его там...

М о л о т о в. Эрик Джонстон.

С т а л и н. Джонстон-хренстон. Крым у них зудит между ног...

Входят в комнату для переговоров. Навстречу им встают посол США в СССР Гарриман, Джонстон, переводчик.

Г а р р и м а н. Мы глубоко признательны мистеру Сталину за то, что он отвлекся от своих многочисленных обязанностей и согласился уделить нам время.

С т а л и н. Я рад приветствовать мистера Джонстона в Москве. Мы надеемся, что мистер Джонстон не испытал слишком больших неудобств во время длительного и небезопасного перелета. Мы не сомневаемся в важности дела, которое заставило мистера Джонстона предпринять это утомительное путешествие. Поэтому мы со всем вниманием выслушаем предложения американской стороны.

Д ж о н с т о н. Ваше превосходительство, группа влиятельных американских промышленников и финансистов, поддерживающих деятельность Всемирного еврейского конгресса, Еврейского агентства и других еврейских организаций США, уполномочила меня ознакомить советское правительство с основными положениями бизнесплана освоения Крымского полуострова после создания там еврейского государственного образования. Нам стало известно о возможности вернуться к этому вопросу...

С т а л и н (*Молотову*). Напомните, когда мы обсуждали на заседании правительства вопрос о создании на территории Крыма еврейского государственного образования?

М о л о т о в. Этого вопроса на заседании правительства мы не обсуждали. На мое имя поступило Обращение Еврейского антифашистского комитета с просьбой о создании в Крыму Еврейской республики.

Г а р р и м а н. Значит ли это, что глава советского правительства мистер Сталин также считает обсуждение этого вопроса преждевременным?

С т а л и н. У нас нет определенного мнения по этой проблеме. Поэтому мы с интересом выслушаем соображения мистера Джонстона.

Д ж о н с т о н. Благодарю вас. Конец войны не за горами. Открытие второго фронта приблизит разгром Германии и ее союзников. Чтобы реализовать крымский проект в полном масштабе, понадобится мобилизация огромных финансовых средств. Мы намерены инвестировать в этот проект десять миллиардов долларов...

С т а л и н. Хорошая идея. Мы думаем, что это поможет экономике США в послевоенный период сохранить объем производства и рабочие места. Правы ли мы, что именно этим объясняется заинтересованность аме-

риканской стороны в реализации крымского проекта?

Гарриман. Это немаловажный момент. Но не менее важен и моральный аспект проблемы.

Сталин. Бизнес и мораль? Разве они сочетаются?

Гарриман. Самым прямым образом. Как мораль и политика. Бизнес не может быть успешным, если он нацелен лишь на получение прибыли и не улучшает жизнь людей. Точно так же обречена на провал любая антигуманистическая политика.

Сталин. И многие в Америке так думают?

Гарриман. Серьезные политики и бизнесмены — все. Иначе они не стали бы, как говорят у вас, «акулами капитализма»...

Сталин. Интересная страна Америка. Вы сказали, что ваши эксперты предусматривают поэтапное заселение и освоение Крыма. До двухсот тысяч евреев на первом этапе, до пятисот — на втором. Я не уверен, что в Советском Союзе найдется столько евреев, которые пожелают оставить обжитые места и переехать в Крым.

Гарриман. В Европе миллионы евреев остались без крова и ушли в изгнание. Вряд ли они захотят вернуться в Германию.

Сталин (*поворачивается к Молотову*). В Обращении Еврейского антифашистского комитета содержится просьба сделать Крымскую республику открытой для въезда евреев из других стран?

Молотов. Нет. В нем есть только намек на желательность придания Крымской республике статуса союзной.

Джонстон. Значит ли это, мистер Сталин, что советское правительство намерено открыть Крым для заселения только советскими евреями? В этом случае создание Крымской республики становится сугубо внутренним делом Советского Союза.

Сталин. То есть никаких десяти миллиардов не будет? Не странно ли такое двойственное отношение американского правительства к советским и несоветским евреям?

Джонстон. Я представляю интересы американского частного капитала. Ни президент Рузвельт, ни конгресс не могут нам указывать, на что нам тратить собственные деньги.

Сталин. Очень интересная страна Америка, очень. (*Молотову.*) Я вижу, в наших переговорах обозначился тупик. Не поможете ли вы нам из него выйти?

Молотов. Нет никакого тупика. Просто мистер Джонстон не знаком с советской государственной системой. Конституция СССР не запрещает иммиграцию. Если президиум Верховного Совета будущей Еврейской республики установит льготный режим для въезда евреев, советское союзное правительство не будет иметь никаких оснований для возражений.

Сталин. И желания тоже.

Молотов. Разумеется. Я достаточно ясно обрисовал ситуацию, мистер Джонстон?

Джонстон. Это в корне меняет дело. Я не вижу причин для промедления. Не считает ли мистер Сталин, что самое время дать капитану сигнал к отплытию?

Сталин (*усмехается*). Кого вы имеете в виду?

Джонстон. Президента республики, само собой. Никакой бизнес невозможен без хорошего капитана. А Крымская республика — это очень большой бизнес. Мы говорим: мало загрузить уголь в топку. Нужен еще человек, который сумеет разжечь огонь.

Сталин. Мы правильно поняли вашу мысль, мистер Джонстон. Кто же, на ваш взгляд, должен подняться на капитанский мостик? Я знаю только одного человека, который может рассматриваться как кандидат на эту роль. Но вряд ли этот человек из тех, кто может разжечь огонь.

Гарриман. Кого мистер Сталин имеет в виду?

Сталин. Лазаря Моисеевича Кагановича.

Джонстон (*с удивлением*). Кто такой Каганович?

Гарриман. Член советского правительства. Народный комиссар. По американской классификации — министр федерального правительства. И по национальности — еврей.

Джонстон. Еврей — это хорошо, но этого мало.

М о л о т о в. Мистер Каганович очень опытный государственный деятель.

Д ж о н с т о н. Значит, у нас есть и хороший менеджер. Но в роли капитана нам видится совсем другой человек. Это мистер Михоэлс.

М о л о т о в. Но Михоэлс — артист! Правда, говорят, очень хороший...

Д ж о н с т о н. Профессия артиста — не худшая отправная точка для политической карьеры.

С т а л и н. Мистер Джонстон хорошо знаком с артистом Михоэлсом?

Д ж о н с т о н. К сожалению, нет.

С т а л и н. Не кажется ли мистеру Джонстону, что этого мало, чтобы рекомендовать Михоэлса на такой высокий и ответственный пост, как президент или, точнее, Председатель Президиума Верховного Совета Еврейской союзной республики? У нас принято спрашивать согласия кандидата, прежде чем рекомендовать его на какой-то пост. В США такая же практика?

Д ж о н с т о н. Мистер Сталин, я не дипломат, я бизнесмен...

С т а л и н. Это я уже понял. Вы хорошо справились со своей задачей, мистер Джонстон. (*Поворачивается к послу.*) Но, раз мы проглядели такого человека, как Михоэлс, значит, можем его и потерять. Это было бы очень, очень обидно. Я уже немолод, увы. Годы берут свое. Мне уже пора подумать о достойном преемнике. И хороший совет со стороны был бы ох как полезен!

Г а р р и м а н. Не думаю, мистер Сталин, что вы нуждаетесь в чужих советах.

С т а л и н. Не хотите помочь союзнику? Жаль. Непростая задача, очень непростая. Но мы, большевики, не боимся трудностей.

Д ж о н с т о н. Мистер Сталин, я готов ответить на все вопросы, которые появились у вас по существу дела.

С т а л и н. У нас не появилось вопросов по существу дела. Нам хотелось бы акцентировать внимание лишь на одном аспекте. В представленном вами бизнес-плане предусматривается вложение средств непосредственно в экономику будущей Крымской Еврейской республики. Но правильно ли это? Не будет ли это воспринято советскими гражданами-неевреями как акт дискриминации по отношению к ним? Не вызовет ли это рост антиеврейских настроений в стране? Не будет ли разумнее и в политическом, и в экономическом смысле направить средства на восстановление таких отраслей народного хозяйства СССР, как металлургическая промышленность или угледобыча? Это может принести более быструю отдачу и скажется на росте жизненного уровня всех советских трудящихся, а в их числе и населения Крымской Еврейской республики. Не будет ли такое решение более правильным? (*Джонстон делает попытку ответить, Сталин жестом останавливает его.*) Я задал эти вопросы не для того, чтобы получить немедленный ответ. Я имел намерение показать вам, что проблема, которую мы затронули в сегодняшнем разговоре, не столь проста. (*Встает.*) Мистер Гарриман. Мистер Джонстон. Мне было интересно побеседовать с вами. Благодарю вас.

Черный посольский «Линкольн»

Д ж о н с т о н. Он же не ответил ни на один мой вопрос! Он даже не слушал меня! Такие встречи нужно готовить! Правительство платит вам из карманов налогоплательщиков, чтобы вы работали, черт вас возьми, а не только скупали картины в московских антикварных лавках!

Г а р р и м а н. Мое жалованье составляет один доллар в год. И вы прекрасно это знаете.

Д ж о н с т о н. Но и этот доллар из моего кармана! Да, это символическая плата. Но она символизирует то, что вы находитесь на государственной службе. А коли так, будьте любезны выполнять свои служебные обязанности!

Г а р р и м а н. Послушайте меня, Эрик. Сталин четко и недвусмысленно дал вам понять, что срать он хотел на ваши десять миллиардов долларов, а в этой проблеме его интересуют совсем другие аспекты.

Д ж о н с т о н. В мире не существует такого человека, который мог бы насрать на десять миллиардов долларов.

Гарриман. Вы только что его видели.

Джонстон. И даже он не может! И я вам скажу, почему. Десять миллиардов — это железнодорожный состав из двадцати пульмановских вагонов. Покажите мне задницу, из которой можно на это насрать!

Гарриман. Браво.

Джонстон. И он не может насрать на десять миллиардов не только в буквальном, но и в переносном смысле! Да вы что, шутите? За его спиной — огромная, разрушенная, полуголодная страна! Он победит Гитлера. С нашей помощью или без нее. Все равно победит, это сейчас совершенно ясно. Но победой сыт не будешь. Победа пьянит, но не кормит. Людей нужно одеть, обуть, накормить, восстановить крышу над головой. Иначе на первых же послевоенных выборах его отправят в исторический музей!

Гарриман. Вы не еврей, Эрик. Вы стопроцентный американец.

Джонстон. А вы?

Гарриман. А я еврей. Его не отправят в исторический музей. Скорее он отправит туда весь советский народ вместе с его великой победой. Сталин дал четкий ответ на все ваши вопросы: «Сидите на своих миллиардах и ждите, когда мы разрешим вам их потратить. На нас. А мы разрешим тогда, когда сочтем нужным. Если вообще разрешим». Эрик, это не Америка. Это Советская Россия. Здесь все давно уже стоят на головах и считают это вполне нормальным.

Джонстон. Объясните мне, бога ради: для чего он все это затеял?

Гарриман. Перед вашей поездкой я попросил Гувера ознакомить вас с отчетом о поездке Михоэлса по Америке. Там сказано: поскольку план создания Крымской Еврейской республики исходит лично от Сталина, нельзя исключать возможности, что он преследует какие-то совершенно иные цели, о которых мы не можем даже догадываться. Мы сделали свой ход. Подождем ответного...

Джонстон. И все-таки я не согласен с вами. Законы физики везде одинаковы. Америка, Россия, Германия, острова Фиджи — не имеет значения. А экономика — такая же наука, как физика. И перед человеком с пустым карманом всегда более прав тот, у кого в кармане позвякивает пара лишних монет.

Гарриман. Возможно. Для Сталина этот закон звучит по-другому. Всегда прав тот, у кого в кармане позвякивает пара лишних танковых армий. Вылезайте, приехали.

Тяжелый «Линкольн» со звездно-полосатыми флажками на крыльях вплывает в ворота посольства и причаливает к внутреннему подъезду.

Ближняя дача Сталина

Сталин ужинает с Молотовым и Берией. На столе — его любимые блюда, вино, водка. Сталин курит трубку, приминая табак большим пальцем правой руки с пожелтевшим от никотина ногтем.

Сталин. Итак, что же мы сегодня узнали?

Молотов. Они клюнули. Вы правы — Рузвельта беспокоит послевоенный спад производства. Крымский проект поможет смягчить кризис.

Сталин. Это одна причина. Вторая?

Молотов. Еврейское лобби в США очень влиятельно. Поддержка крымского проекта поможет нынешней администрации проводить через конгресс нужные Рузвельту законы.

Сталин. Резонно.

Молотов. Нынешней осенью в Америке пройдут очередные президентские выборы, Рузвельт идет на них в связке с Трумэном в качестве вице-президента. У демократов сильные позиции, но лишние голоса евреев им очень не помешают.

Сталин. Значит, в случае успеха Рузвельт будет выбран на четвертый срок?

Молотов. Да. Для Америки это совершенно беспрецедентный случай.

Сталин. Распространи через Совинформбюро информацию о сегодняшней беседе. С указанием темы.

Молотов. Нужно ли опубликовать эту информацию в наших газетах?

Сталин. В наших?.. Нет, пожалуй. Пока не нужно. Информация должна уйти на Запад только по каналам Совинформбюро. Что мы еще узнали?

М о л о т о в. Михоэлс.

С т а л и н. Да-да, Михоэлс. 4 июля, помнится мне, День независимости Америки. Посол Гарриман, очевидно, устроит прием. Пусть Михоэлс появится на приеме.

М о л о т о в. Он не входит в круг лиц, которым посольство рассылает приглашения на такие приемы.

С т а л и н. Это и хорошо. Но ты входишь. И твоя жена — тоже. Не так ли? Пусть Полина Семеновна организует для него приглашение. Это будет правильно понято. Она же покровительствует театру ГОСЕТ. Она ходит в театр?

М о л о т о в. Да, на каждую премьеру.

С т а л и н. Вот и хорошо. (*Берии.*) А знаешь, Лаврентий, что еще мы сегодня узнали? Оказывается, американцы видят президентом будущей Крымской еврейской республики знаешь кого? Михоэлса.

Б е р и я. Ну, это не им решать.

С т а л и н. Как знать, как знать! А ты кого видишь?

Б е р и я. Скорей, Кагановича.

С т а л и н. И я так же думал. Но под Михоэлса они готовы дать десять миллиардов долларов. А под Кагановича — ни цента. Странные у них представления о ценности человека! Что из этого следует? Было бы крайне неприятно и нежелательно, если бы с артистом Михоэлсом что-нибудь случилось. Возвращается он из театра поздно, ночью на улицах всякое может быть.

Б е р и я. Выделить охрану?

С т а л и н. Негласную. И машину. Не персональную. В распоряжение президиума ЕАК. Но обслуживать она должна в основном Михоэлса. Ты все понял?

Б е р и я. Да, все. Прослушивание квартиры, кабинета в театре?

С т а л и н. Ну, это, пожалуй, лишнее. И вот что еще мы сегодня узнали. Оказывается, аналитики госдепартамента США считают, что ты самый перспективный политик. И в любой момент можешь заменить меня.

Б е р и я. Это провокация! (*Бледнеет.*)

С т а л и н. Нет, Лаврентий. Это не провокация. Это шутка. Это я так пошутил. Не веришь? Вячеслав не даст соврать. (*Негромко смеется, долго, с удовольствием.*) Как ты думаешь, Вячеслав Михайлович, дадут они нам десять миллиардов без привязки к Крыму?

М о л о т о в. Думаю, что не дадут.

С т а л и н. И я тоже так думаю. Подготовь мне обзор по Палестине. Детальный. С анализом. Характеристики лидеров. Возьми материалы, которые есть у Лаврентия. Всё, все свободны. Пока.

ГОСЕТ. Кабинет Михоэлса

Секретарша Михоэлса Рохеле, постучав в дверь и не дожидаясь приглашения, входит. В руке у нее какой-то странный узкий кремовый конверт с надписью не по-русски.

Р о х е л е. Шломочка, тебе, кажется, письмо из оттуда!

М и х о э л с. Рохеле, кецелэ, ты, как всегда права. Это приглашение на прием в американское посольство. У них 7 ноября — 4 июля. Называется День независимости.

Р о х е л е. А от чего они независимы?

М и х о э л с. Я думаю, что раз в году каждый человек имеет право быть независим от своих цоресов, от своих болячек унд их вэйс вос. Странно, никогда ничего, и вот здрасьте. Удивительно, Марья Дмитриевна!

Р о х е л е. Так что же ты не радуешься?

М и х о э л с. Знаешь, кецелэ, по старой еврейской привычке прежде чем радоваться, надо посидеть и подумать, чтобы это могло значить.

Р о х е л е. Насколько я тебя знаю, это от какой-то красивой и душистой дамочки.

М и х о э л с. Очень даже может быть, но совсем не то, что ты думаешь.

Американское посольство. Прием

Михоэлс в темном костюме с орденом Ленина на лацкане пиджака поднимается по лестнице туда, где стоит посол с женой, приветствуя гостей.

Г а р р и м а н. О-о! Сам великий Михоэлс! Пока вы были в Штатах, о вас писали больше, чем о самом президенте.

М и х о э л с. Но, к счастью, меня быстро забыли!

Г а р р и м а н. Разрешите вам представить: моя жена Клер. Скажу вам по большому секрету: благодаря бабушке из Речицы, она еще не совсем забыла мама-лошен, я правильно это сказал?

М и х о э л с. Позвольте мне, господин посол, прислать ей и вам пригласительные билеты.

К л е р. На «Фрейлехс»!

Г а р р и м а н. Прошу вас, проходите, угощайтесь напитками и людьми.

М и х о э л с. Еще раз спасибо за приглашение.

Михоэлс прямым ходом направляется туда, где разливают спиртное. Получив бокал с коньяком, он поворачивается и чуть было не сталкивается с мужчиной средних лет в добротном заграничном костюме.

М и х о э л с. Рад вас видеть, Григорий Маркович! Давно из Штатов?

Х е й ф и ц. Приехал вместе с Литвиновым. Теперь в резерве Наркоминдела, жду нового назначения.

Михоэлса окружает толпа дипломатов и их жен. Они жмут ему руку, произносят дежурные комплименты, Михоэлс раскланивается. Дипломаты уходят.

Х е й ф и ц. А вы здесь, как и в Америке, пользуетесь успехом.

М и х о э л с. Может быть, может быть... Не знаю, за что, но они нас страшно полюбили, и этим точно надо пользоваться. Знаете, я тут совсем обнаглел: выбил деньги на капитальное восстановление спектаклей и на ремонт театра. А когда в главке стали возражать, я им заявил, что ГОСЕТ внесен в список достопримечательностей Москвы: Оружейная палата, Большой театр, Третьяковская галерея, Государственный еврейский театр...

Х е й ф и ц. И что главк?

М и х о э л с. Заткнулись и дали деньги! Вы представляете? (*Хохочет.*) Всё, спасибо этому дому — пора к другому... По-моему, я выполнил свою норму по приемам на пятилетку вперед. Хотите, подвезу вас? Еврейскому антифашистскому комитету выделили машину, но возит она почему-то в основном меня...

Х е й ф и ц. Нет, благодарю вас, у меня тут еще дела.

М и х о э л с. Ну, тогда до свидания!

Х е й ф и ц. До свидания, Соломон Михайлович!

Михоэлс выходит из здания посольства. Садится в машину, просит водителя.

М и х о э л с. Юра, отвезите меня в «Националь». Мне чертовски надоело пить стоя, да еще и улыбаться нашим классовым врагам. Хочу нормально посидеть с друзьями.

Ресторан «Националь»

В конце зала за столиком сидят Алексей Толстой, Илья Эренбург, Соломон Михоэлс. Стол уставлен бутылками и закусками.

Т о л с т о й. Ну что, третью за тебя, Соломон!

Э р е н б у р г. Я пошел!

Т о л с т о й. Ты что на самом деле, только сели!

Э р е н б у р г. Не, я пошел.

М и х о э л с. Мы тебя что, обидели? Ну, давай третью за тебя.

Э р е н б у р г. С вами же пить нельзя, вы каждую стопку считаете — вторая, третья...

Все смеются.

М и х о э л с. У Соломона есть соломоново решение — все бокалы с коньяком будут первыми.

Т о л с т о й. Соломон! Ты Соломон! Первую пьем за тебя. Благо, есть основания! Илья, ты только сам посуди — почти двести постановок «Лира», «Тевье дер милхекер». Соломон! Я правильно произнес? (*Эренбургу.*) Вот так. Так вот, «Тевье» — почти триста постановок, а уж «Вениамин III» — без малого четыреста!

Э р е н б у р г. Да-а. За такой срок спектакль приобретает новое качество. Как старое вино.

Т о л с т о й. Илья знает толк в вине. Это тебе не водка! Просто водка лучше. Особенно, когда ее много.

М и х о э л с. Просто в разное время мы играли разный спектакль, так мне кажется, во всяком случае. Довоенный «Лир» — семейная драма. Как будто Лир и Корделия живут в каком-нибудь Проточном переулке... Главными в спектакле были Зуса и его шут. А во время войны все изменилось. Сегодня слова шута падают в тишину зала, как камни в болото... Зато публика полюби-

ла Корделию... Когда она выходит на поклоны — все плачут. Даже я. Былинка в шквале войны...

Эренбург. Аналогичная же метаморфоза произошла, мне кажется, с «Тевье». Когда была премьера...

Михоэлс. В конце 35-го. Помню на словах «Зря утешаешь меня, будто идут новые времена» стояла жуткая тишина. Сейчас опять акценты сместились. И после слов «Нас вместе с другими вернут из ссылки» стоит боязливая тишина. А на печальную фразу «Езжай дальше, Тевье, пока душа в теле» — они начитают аплодировать как ненормальные!

Толстой. Итак, первую — за нашего умного, чуткого и честного зрителя. Иногда мне кажется, Соломон, что евреи все еще ищут свою святую землю. Как в «Вениамине»: «Где же она, святая наша земля?»

Эренбург. Как бы вопрос Вениамина не перестал быть риторическим. Соломон, что ты скажешь про Крым?

Михоэлс. Про Крым? Пока ничего. Война еще идет. И пока она не кончится...

Эренбург. Но она кончится.

Михоэлс. Вот тогда и будет разговор.

Толстой. Илья, как ты думаешь, Большой он да или он нет?

Эренбург. Я думаю, что он вообще никакой: ни да, ни нет. Это расчетливый, холодный прагматик и стратег. Его беспокоит только укрепление положения себя, милого. И упаси бог оказаться на его пути.

Толстой. Еще лет десять, и как бы все не вернулось на круги своя...

Михоэлс. Как хорошо! В эту пору прекрасную жить не придется ни мне ни тебе.

Эренбург. Бабушка надвое сказала.

Михоэлс. Вот по последней за бабушку, и по домам.

Заснеженный Тверской бульвар

Ночь. Михоэлс в прекрасном настроении идет домой. Из подворотни выскакивают двое урок. Пересекают ему путь.

Михоэлс видит их. Он в боевом настроении, ему хочется ввязаться в драку.

Михоэлс. Ну что вам надо? Прикурить? Идите сюда, у меня полно курева!

Бандиты, не говоря ни слова, окружают его. Внезапно один из них охает и сгибается пополам. Потом второй застывает, словно его разбил паралич. В ухо ему упирается ствол пистолета ТТ.

Два молодых человека спортивного вида быстро затаскивают урок в подворотню. Третий прячет пистолет в карман пальто.

Третий. Проходите, гражданин. Не задерживайтесь.

Михоэлс идет дальше по бульвару. Оборачивается. Возле подворотни видны темные следы, оставленные «прохорями» одного из урок. Их быстро заметает снег. Михоэлс поворачивается и почти бежит по бульвару.

Комната Михоэлса

Ася отмеряет в стакан капли. Шуба валяется на полу, Михоэлс полулежит в кресле, держась за сердце.

Михоэлс. Все произошло так быстро, что я даже подумал, не привиделось ли мне это с пьяных глаз?

Ася. Зачем ты отпустил машину?

Михоэлс. Что, я должен заставлять человека ждать, пока мы с Ильей и графом выпьем водки? Это непорядочно. Тем более, машина не моя — она закреплена за комитетом... Знаешь, из-за этой машины я чуть не повздорил с Эпштейном. Он посылает ее за мной, а сам, тяжело больной, добирается с пересадками в свою Марьину рощу. Я стал протестовать — мне рядом, а ему сколько пилить, а он не обращает внимания: «Хватит с нас хромого короля Лира и хромого Тевье-молочника. Если вы совсем сляжете, прикажете Лира на носилках носить?» Я ему говорю: «А что? И будут носить. Король я, в конце концов, или не король? Это будет новая трактовка роли». А он на своем, говорит: «А Вениамин тоже будет путешествовать в паланкине?»

Ася (*протягивая мужу рюмку с лекарством*). На, выпей. Господи! Что же это вокруг тебя делается? Во что ты влез? Куда тебя затянули? Ты великий актер, так будь актером, не лезь ты к этим... или ты не видишь, что делается

вокруг? Я тебе говорила, что все это добром не кончится... Знатные иностранцы... Новая достопримечательность советской Москвы, яркая иллюстрация сталинской национальной политики! Оружейная палата, Большой театр, Третьяковская галерея, ГОСЕТ!

М и х о э л с (*пропуская мимо ушей Асины причитания*). По-моему, меня охраняют.

А с я (*качает головой*). А по-моему, за тобой следят.

М и х о э л с (*удивленно*). Кому нужно за мной следить?

А с я. У тебя поразительная способность задавать идиотские вопросы. Кому нужно, те и следят.

М и х о э л с. Иди ко мне, дурашка! А я-то думал, что это твои друзья за мной следят. На случай, если меня соблазнит какая-то фря.

А с я. Соломон, отстань, мне работать надо. И подумай о нас с девочками!

ГОСЕТ

Финал спектакля «Путешествие Вениамина III». Все, как всегда... Аплодисменты публики. Михоэлс и Зускин выходят на поклоны.

Гримерка Михоэлса. Он снимает грим после спектакля. Стук в дверь.

М и х о э л с. Да, кто там?

Входит помощник режиссера.

П о м о щ н и к р е ж и с с е р а. К вам девушка. Дочь Эпштейна. Говорит, что ей очень нужно увидеть вас. Пропустить?

М и х о э л с (*продолжая снимать грим*). Проводите ее ко мне.

На пороге гримуборной возникает маленькое существо в черной плюшевой жакетке на вате, по глаза закутанное в полушерстяной серый платок.

Д о ч ь Э п ш т е й н а. Папа очень просит вас приехать.

М и х о э л с. Его уже выписали из больницы?

Д о ч ь Э п ш т е й н а. Да, три дня назад. Он умирает.

Квартира Шахно Эпштейна

Эпштейн лежит высоко на подушках, выпростав поверх одеяла руки, в окружении снующих по большой захламленной комнате женщин — маленькой жены, похожей на галку, сестры жены, невестки, еще каких-то толстых еврейских женщин, то ли родственниц, то ли соседок по огромной, на двадцать с лишним комнат, коммунальной квартире. Крупное выразительное лицо его с обострившимися чертами спокойно, руки неподвижные. Мертвые.

Э п ш т е й н. Спасибо, что пришли. Вас привез Иван Степанович?

М и х о э л с. Да.

Э п ш т е й н. Значит, так будет и написано в рапорте: «В 22.15 Михоэлс приехал в Марьину рощу к проживавшему там Эпштейну и разговаривал с ним двадцать минут. Содержание разговора зафиксировать не удалось». Да, двадцать минут. На столько еще хватит укола. Не перебивайте меня, Михоэлс. И не говорите, что я хорошо выгляжу. Я знаю, как я выгляжу. У меня рак желудка, Михоэлс. Это данность. Поэтому не будем тратить время. Вы не удивились моей просьбе?

М и х о э л с. Нет.

Э п ш т е й н. Почему? Мы не были с вами друзьями. Мы даже водки с вами ни разу не пили.

М и х о э л с. Это можно исправить.

Э п ш т е й н. Поздно. Мне нужно сообщить вам нечто чрезвычайно важное. Каждое заседание президиума ЕАК стенографируется. Протокол делается в двух экземплярах. Вы поняли, куда идет второй экземпляр?

М и х о э л с. Да.

Э п ш т е й н. Вы не хотите спросить, откуда я это знаю?

М и х о э л с. Нет, Шахно. Не хочу.

Э п ш т е й н. О Фефере вы знали?

М и х о э л с. Почти наверняка.

Э п ш т е й н. А обо мне?

М и х о э л с. Нет. И не хочу знать. Это не ваша вина. Это ваша беда.

Э п ш т е й н (*слабо улыбнувшись*). Иногда удобно быть евреем.

М и х о э л с. Не более удобно, чем русским. Это могло случиться с каждым.

Э п ш т е й н. И с вами?

М и х о э л с. Может быть. Когда это началось? После нашего обращения о Крыме?

Э п ш т е й н. Это началось с того момента, когда был создан ЕАК. Еврейский антифашистский комитет. Мы считали, что главное слово — антифашистский. Нет. Главное слово здесь —

еврейский. Только не спрашивайте, почему. Это слишком общий вопрос. Спрашивайте, зачем.

М и х о э л с. Зачем?

Э п ш т е й н. Вот на этот вопрос вам и придется ответить самому. Но для этого вам придется влезть в шкуру Сталина. Я не завидую вам, Михоэлс. Это страшная роль. Но вы обречены на нее.

Появляется жена Эпштейна.

Ж е н а Э п ш т е й н а. Извините, Соломон Михайлович. Пора делать укол.

Э п ш т е й н. Уйди! У меня есть еще две минуты. На улице снег?

М и х о э л с. Да, снег.

Э п ш т е й н. Прощайте, Михоэлс.

М и х о э л с. Прощайте, Шахно.

Он встает. Берет со спинки стула шубу.

Э п ш т е й н (*задыхаясь от боли*). Еще. Секунду. Когда мы. Снова. Встретимся. Там... Расскажете. Чем все. Закончилось.

М и х о э л с. Да, расскажу.

Э п ш т е й н. А теперь. Уходите.

Комната Михоэлса

Ася сидит за столом, читает. Входит Михоэлс. Ася молча берет у него трость. Помогает снять шубу.

А с я. Зускин позвонил, сказал, что ты поехал к Эпштейну. Как он себя чувствует?

М и х о э л с. Не знаю.

А с я. Зачем он хотел тебя видеть?

М и х о э л с. Хотел побыть свободным человеком.

А с я. Ему это удалось?

М и х о э л с. Да. Он был свободным. Примерно двадцать минут.

А с я. О чем же говорят свободные люди?

М и х о э л с. Как ни странно, но это не имеет значения. Он спросил, идет ли на улице снег. Я сказал: «Да, идет... Завтра будет дождь... Вчера в трамвае я потерял галошу... В этой Африке сейчас, наверное, чертовски жарко!..»

ГОСЕТ

В зале идет репетиция общего танца в спектакле «Фрейлехс». В середине прогона в зал проскальзывает Рохеле. Она улыбается и плачет одновременно.

Р о х е л е. Соломон! Звонил Лозовский. Через час по радио будет провозглашен акт о капитуляции Германии!

М и х о э л с. Музыка стоп!

Кухня коммунальной квартиры

Жильцы празднуют Победу. Радио работает, не смолкая, но его никто не слушает. Люди говорят о своем. Женщины плачут. А мужчины бодрятся, пьют и тоже плачут.

Из черной «тарелки» доносится речь Михоэлса.

Г о л о с М и х о э л с а. Победил человек!

Ближняя дача Сталина

На стену вешают карту Советского Союза. Сталин сам прикрепляет ее кнопками к стене. Кнопки подает ему Молотов.

С т а л и н. Вот, Вячеслав, смотри... Русские умеют воевать, но не умеют заключать мир. Они долго и тяжело воюют и ничего не приобретают... Мы, большевики, сломали эту дурную традицию. Посмотри... (*Обводит рукой границы на карте.*) На Севере у нас все хорошо... Финляндия провинилась перед нами — мы немного подвинули финнов, на Западе — тоже все отлично: белорусы, украинцы, молдаване, прибалтийские республики — все теперь у нас... На Востоке мы приобрели Сахалин и Порт-Артур... Только здесь — на Юге — у нас есть, куда двигаться дальше... Турция, Дарданеллы, Ливия — все это должно стать советским...

М о л о т о в. Это грандиозные планы, товарищ Сталин.

С т а л и н. Мы, большевики, не боимся трудностей...

Здание ЕАК на Кропоткинской

Конференц-зал. Идет заседание президиума ЕАК. Председательствует Михоэлс. Он сидит рядом с Фефером за столом, покрытым зеленым сукном.

М и х о э л с. Итак, открываю внеочередное заседание президиума ЕАК. У нас на повестке дня только один вопрос: «О погромах в Англии».

Ерзает на стуле и нетерпеливо поглядывает на часы Борис Шимелиович. В углу шушукаются Перец Маркиш и Самуил Галкин. Перец пошутил, Галкин прыснул в кулак.

Михоэлс постучал карандашом по графину. Давид Бергельсон что-то пишет в записной книжке. Откровенно зевает Лев Квитко. Академик Лина Штерн вообще, как кажется, не слушает. Пристроившись возле углового стола рядом с двумя стенографистками, она просматривает толстые папки с письмами, адресованными в ЕАК.

М и х о э л с. Кто-нибудь хочет выступить? Нет? Тогда давайте клеймить. Вам слово, Ицик.

Л и н а Ш т е р н. Минутку! Я не очень поняла, где были эти погромы?

Ф е ф е р. В Лондоне.

Л и н а Ш т е р н. А где именно? Лондон большой.

Ф е ф е р. Да какая разница?

Л и н а Ш т е р н. Довольно существенная. Если погромы произошли в Челси или в Блумсбери — значит, в них принимали участие буржуа. Если в Уайтчепеле — значит, пролетарии. А если в районе порта — это, скорее всего, дело рук пьяной матросни или обыкновенного хулиганья. Мы заявляем протест, так мы должны знать, кому мы его заявляем.

Ф е ф е р. Мы имеем право и должны протестовать против любых проявлений антисемитизма. Где бы они ни происходили и в чем бы ни проявлялись.

Л и н а Ш т е р н. Согласна. Но и в этом случае мы поступаем неправильно...

М и х о э л с. Лина Соломоновна, если вы хотите выступить, выходите сюда и говорите.

Л и н а Ш т е р н. Я извиняюсь. Я не часто бываю на президиуме, но хочу спросить: мы здесь «галочки» ставим или занимаемся делом? Очень легко бороться с антисемитизмом в Англии, где его не очень-то есть. А еще легче — в Швейцарии, где его совсем нет. Не правильнее ли будет начать с себя?

М и х о э л с (*стенографисткам*). Девушки, пойдите в буфет, попейте чаю. У нас сейчас разговор не по теме.

Ф е ф е р. Заседания президиума должны идти под стенограмму.

Л и н а Ш т е р н. Я тоже настаиваю, чтобы мои слова были занесены в протокол. Если этот протокол для начальства — пусть оно знает, что нас забо-тит. Если для потомков — пусть знают потомки. Могу я говорить?

М и х о э л с. А могу я сказать вам «нет»?

Лина Штерн, тяжело переваливаясь на ходу, подходит к трибуне.

Л и н а Ш т е р н. Так вот что я думаю, друзья мои. Прежде чем протестовать по поводу погромов в Англии, не худо бы посмотреть, что творится у нас дома. Любой врач знает: болезнь гораздо легче предупредить, чем лечить. Проказа начинается с прыща. Будем честными перед собой: мы уже все в прыщах. Когда еврейскую девочку, набравшую проходной балл, не принимают в институт — это прыщ. Когда закрывают еврейскую школу — это уже нарыв.

М и х о э л с. Лина Соломоновна, не обобщайте.

Л и н а Ш т е р н. А почему? Обобщение — научный метод. Но раз вы просите, не буду. Буду говорить только о личном опыте. Сегодня моих сотрудников просто увольняют только за фамилию. А новых, будь они семи пядей во лбу, я не могу принять, если они евреи. Я обещала не обобщать и не буду. Но считаю свои долгом заявить: прежде чем клеймить антисемитизм в Англии, нужно заклеймить все его проявления у нас, в Советском Союзе! Я все сказала.

Штерн сходит с трибуны и возвращается на свое место.

Г о л о с М и х о э л с а (*за кадром*). Рост — низкий. Фигура — полная. Шея — короткая. Плечи — прямые. Цвет волос — седые. Цвет глаз — карие. Господи милосердный! Спаси и помилуй эту чертову старую идиотку!..

М и х о э л с. Давайте заканчивать. Кто за то, чтобы заклеймить в целом? (*Присутствующие поднимают руки.*) Прошу опустить руки. Против, надеюсь, нет? Лина Соломоновна?

Л и н а Ш т е р н. Я воздержалась.

М и х о э л с. Большое вам за это спасибо. Резолюция принята единогласно при одном воздержавшемся. На этом повестка дня исчерпана.

Ф е ф е р. Прошу слова! Я считаю, что академик Штерн подняла чрезвычайно важный и злободневный вопрос! Действительно, нас захлестнул поток писем с жалобами и просьбами

о помощи. На что жалуются люди? Бытовая неустроенность. Работа. Жилье. Евреям не возвращают их квартиры и дома. Есть такие факты. Еврейские школы закрывают и в их помещениях устраивают русские и белорусские школы. И такие факты имеются. Можно их рассматривать как проявления антисемитизма. Но не правильнее ли оценивать их по-другому? Почему евреям не дают работу? Потому что нет рабочих мест. Почему не возвращают жилье? Потому что в их квартирах и домах живут другие люди и их просто некуда переселить. Почему закрывают еврейские школы? Потому что не хватает русских, белорусских и украинских школ. Согласны, Соломон Михайлович?

М и х о э л с. Я слушаю вас очень внимательно. Продолжайте.

Ф е ф е р. Все это не следствие антисемитизма, а последствия войны и разрухи. Но у нас есть возможность решить наши проблемы. Я говорю о проекте создания в Крыму Еврейской республики. Еще в начале 44-го года мы направили на имя товарища Молотова обращение с просьбой о создании в Крыму Еврейской союзной республики. Тогда наше обращение оказалось преждевременным. Но теперь, когда...

М и х о э л с. Погодите, Ицик. Я ничего не могу понять. «Мы» — это кто?

Ф е ф е р. Как — кто? Вы, я и Эпштейн.

М и х о э л с. Когда это было?

Ф е ф е р. Я могу точно сказать — 15 февраля 44-го года.

М и х о э л с. Какую-то ерунду вы порете. Не помню я никакого обращения.

Соломон Михоэлс на заседании ЕАК

Ф е ф е р. Как не помните? Мы три дня сидели в кабинете у Эпштейна, спорили о каждом слове! Едва не передрались!

М и х о э л с. Но не передрались?

Ф е ф е р. Нет.

М и х о э л с. Жаль. Я бы вам навешал. И сделал бы это с удовольствием.

Ф е ф е р. Вы — мне?! Ну, знаете! Я не знаю, какую цель вы преследуете. Но вы ее, товарищ Михоэлс, не достигнете! Эпштейн умер, он не может подтвердить мои слова. Но есть человек, который может это сделать. Я говорю о Борисе Абрамовиче Шимелиовиче. Он готовил проект обращения и все три дня участвовал в его обсуждении.

М и х о э л с. Борис Абрамович, сделайте одолжение, подтвердите. Ицик так уверенно об этом говорит. А у меня, по-видимому, полный склероз.

Ш и м е л и о в и ч. Когда, вы говорите, это было?

М и х о э л с. 15 февраля 44-го года.

Ш и м е л и о в и ч. 15 февраля... У нас как раз шел ремонт третьего корпуса больницы... Какой-то разговор вроде был... А обращение... Нет, не помню. Соломон Михайлович, мы здесь до вечера будем сидеть? У меня дела, у всех дела. Повестка дня исчерпана. Может быть, все-таки разойдемся?

М и х о э л с. Согласен с вами. Заседание президиума объявляю закрытым. Спасибо, товарищи. Все свободны.

Ф е ф е р. Я протестую! Вопрос слишком важный. Ладно, пусть не было обращения. Но сейчас мы должны его подать. Мы должны обратиться в правительство...

М и х о э л с. Сядьте, Фефер! Заседание закончено.

Ф е ф е р. Вы не имеете права затыкать мне рот!

М и х о э л с. Имею. Потому что я председатель президиума, а вы всего лишь ответственный секретарь. Всё, дорогие товарищи, шоу закончено!..

Не обращая внимания на Фефера, Михоэлс прохромал к дверям и остановился, пожимая руки выходившим членам президиума.

Ш и м е л и о в и ч. Созвонимся.

К в и т к о. У вас найдется для меня пара минут? Я подожду на улице.

Лина Соломоновна Штерн задержалась, укоризненно покачала головой.

Л и н а Ш т е р н. Вы плохой актер, Соломон Михайлович.

М и х о э л с. У меня просто роль плохая.

Конференц-зал опустел. Михоэлс уселся в первом ряду, поставив между коленями трость, закурил «Казбек». Проговорил, обращаясь к Феферу, сидевшему за столом президиума с возмущенным и обиженным видом.

М и х о э л с. Теперь можете выступать. У вас только один слушатель, но это очень внимательный слушатель.

Ф е ф е р. Вы по-прежнему утверждаете, что никакого обращения к товарищу Молотову не было?

М и х о э л с. Буду. Не было обращения Еврейского антифашистского комитета. Было письмо, подписанное тремя руководителями ЕАК. Которые превысили свои полномочия. Такие вопросы не могут ставиться без ведома президиума. Возможно, именно поэтому письмо не имело последствий.

Ф е ф е р. Но вы же тогда сами подняли вопрос о Крыме!

М и х о э л с. Я вам открою секрет. Но не советую им делиться ни с кем. Я поднял этот вопрос, потому что меня попросил сделать это Вячеслав Михайлович Молотов. Лично. В своем кабинете в Кремле. А кто вас попросил поднять этот вопрос сейчас, я не знаю. И знать не хочу.

Ф е ф е р. Меня никто ни о чем не просил! Я сам пришел к этому выводу!

М и х о э л с (*оглядывается, внимательно смотрит на Фефера*). Рост — высокий. Фигура — плотная. Лицо — овальное. Волосы — русые, редкие. Брови — светлые. Носит очки... Знаете, Ицик, что это такое? Это ваш словесный портрет. А где такие портреты составляют, догадываетесь?

Ф е ф е р. В милиции.

М и х о э л с. Нет, Ицик. В тюрьме.

Вход в здание ЕАК

Михоэлса ждет Квитко. Он привычно сутулится, поглядывает вокруг рассеянно, чуть исподлобья. Есть люди, которые словно бы с самого рождения сразу становятся взрослыми. Таким был Квитко. Они были ровесниками, но рядом с ним Михоэлс иногда чувствовал себя до неприличия молодым. Словно ему не пятьдесят семь лет, а двадцать. А Квитко не пятьдесят семь, а две тысячи.

К в и т к о. Что происходит, Соломон?

М и х о э л с. Ты о чем?

К в и т к о. Что за обращение, о котором говорил Фефер? Оно было?

М и х о э л с. Да, было.

К в и т к о. И что?

М и х о э л с. Ничего.

К в и т к о. Это хорошо.

М и х о э л с. Вот как? Почему?

К в и т к о. Сейчас объясню... Весной 44-го по командировке комитета я ездил в Крым...

М и х о э л с. Помню.

К в и т к о. Я тогда еще обратил внимание, что там очень много частей

НКВД. Чуть ли не на каждом шагу. Это был апрель 44-го. В Бахчисарае я познакомился с одним старым татарином учителем. У него была теория о том, что антисемитизм в Крым занесли немцы. Когда прощались, я дал ему свой адрес. Так вот, прошлой зимой ко мне приехал его сын, привез от отца письмо. Про себя рассказал: воевал, был капитаном, сапером. При разминировании Берлина подорвался, восемь месяцев лежал в госпитале. После выписки демобилизовался. Но ехать домой, в Бахчисарай, ему не разрешили. Месяца два мурыжили в гарнизоне, потом выдали проездные документы. Не в Крым. В Северный Казахстан, на станцию Молдыбай. Там он нашел отца и всю свою семью. Вернее, тех, кто остался жив. Ты понимаешь, о чем я говорю?

М и х о э л с. Давай присядем. Письмо с тобой?

К в и т к о. Я что, сумасшедший? Я его сразу сжег. Но я очень хорошо его помню. Там было о том, как на рассвете их дома окружили. Как погрузили в теплушки — по сто человек. Как восемнадцать суток везли. Как выгрузили в голой степи... В общем, как они потом жили. Татарские семьи большие. В их семье было двадцать шесть человек. После первой зимы осталось двенадцать. Вот это и было в письме, которое привез мне его сын. Почте он не доверился.

М и х о э л с. Зачем он тебе написал?

К в и т к о. Чтобы мы знали.

М и х о э л с. Мало нам своих болячек!

К в и т к о. Выходит, мало. Ты сегодня не дал Феферу говорить о Крымской республике. Почему?

М и х о э л с. Понятия не имею. Не дал, и всё. Не знаю, почему.

К в и т к о. Теперь знаешь.

М и х о э л с. Теперь знаю.

К в и т к о. Да, и еще... В Крыму очень много военных... Навезли какую-то технику... Ты в театр?

М и х о э л с. А куда мне еще идти?

ГОСЕТ

Кабинет Михоэлса. Рохеле говорит по телефону. У нее испуганное лицо.

Р о х е л е. Да. Конечно. Обязательно передам.

Она кладет трубку на рычаг. Дверь открывается, входит Михоэлс.

М и х о э л с. Ну, кто мне звонил?

Р о х е л е. Соломон, тебя вызывает Молотов!

М и х о э л с. Или мне кажется, или это первый звонок...

Р о х е л е. Какой звонок?

М и х о э л с. Перед началом спектакля.

Кремль. Кабинет Сталина

Сталин сидит за столом, просматривая толстую пачку машинописных страниц.

С т а л и н. Ну давай читать, как вы там разговоры разговаривали. Так... «Совершенно секретно. Экземпляр единственный. Оперативной техникой зафиксирован следующий разговор тов. Молотова и тов. Михоэлса. Запись и расшифровка сделаны по распоряжению тов. Молотова». Это хорошо.

Сталин читает дальше вслух и комментирует. Его голос постепенно переходит в закадровый, а в кадре — реальный разговор Молотова с Михоэлсом в кабинете Молотова в Кремле.

Кабинет Молотова

М о л о т о в. Добрый день, Соломон Михайлович. Проходите, садитесь. Как вы себя чувствуете? Как ваша нога?

М и х о э л с. Спасибо, я уже привык. Человек ко всему привыкает. Я думаю, поэтому люди и не вымерли в процессе эволюции, как мамонты.

М о л о т о в. Вернемся в нашу историческую эпоху. Вы читаете газеты?

М и х о э л с. И очень внимательно. Особенно «Правду».

М о л о т о в. А иностранные?

М и х о э л с. Помилуйте, Вячеслав Михайлович, «Нью-Йорк Таймс» не продают в наших киосках. К тому же я знаю только немецкий язык. Не считая, конечно, русского и идиша. И немного французского.

М о л о т о в. «Правда» отражает в основном все мировые события. Но это отражение несколько обобщенное. Без деталей и лишних нюансов. Вы не будете возражать, если я вас познакомлю со своим ви́дением международной и отчасти внутриполитической ситуации?

М и х о э л с. Ваше время слишком дорого, чтобы вы тратили его на мое политическое просвещение. Я не политик и не дипломат. Я просто артист.

М о л о т о в. Это не совсем так. Вы не просто артист. Волей обстоятельств вы стали заметным политическим деятелем. Вы возглавляете Еврейский антифашистский комитет СССР. А ЕАК — очень авторитетная общественная организация. Как у нас в стране, так и за рубежом.

М и х о э л с. Это несправедливо высокая оценка. Вы преувеличиваете наше значение...

Кабинет Сталина

Сталин отрывает взгляд от расшифровки.

С т а л и н. Дипломат. И хороший. Как, по-твоему?

М о л о т о в. Хороший дипломат — тот, у кого за спиной сила.

С т а л и н. А вот тут ты, Вячеслав, не прав. Когда за спиной сила, любой дурак будет хорошим дипломатом. А вот когда силы нет — тут и начинается искусство дипломатии.

М о л о т о в. Возможно. Просто я от этого отвык. Уже двадцать лет за спиной советской дипломатии огромная сила. Сейчас — особенно.

С т а л и н. А бомба? О ней ты забыл?

М о л о т о в. Да, бомба — это серьезно.

С т а л и н. То-то же!.. (*Возвращается к чтению. Наплыв текста.*)

Кабинет Молотова

М о л о т о в. Вы слышали о том, что американцы ассигнуют средства на помощь разоренной Европе? Их главная цель — создание в Европе военного блока США, Великобритании, Франции и других стран под общим руководством Соединенных Штатов. Наши источники сообщают из Вашингтона, что на эти цели планируется выделять до десяти миллиардов долларов в год... Новый государственный секретарь США Джордж Маршалл предложил создать в Европе нечто вроде «руководящего комитета», который занимался бы учетом ресурсов и нужд европейских стран, определял приоритетные отрасли промышленности и путем финансирования обеспечивал бы их ускоренное развитие. По мнению Маршалла, это будет способствовать экономическому возрождению послевоенной Европы. Кстати, руководителем этого комитета, скорее всего, будет министр торговли Гарриман, бывший посол США в Москве. Вы с ним, насколько я знаю, знакомы?

М и х о э л с. Крайне поверхностно. Меня представили ему на приеме в американском посольстве. А потом он был у нас на спектакле «Фрейлехс». Не думаю, что он меня помнит.

М о л о т о в. А я думаю, помнит. И очень хорошо. Но это не важно. Существенно для нас в плане Маршалла то, что американцы предлагают участвовать в нем Советскому Союзу и народно-демократическим странам Восточной и Центральной Европы. Чтобы вы представляли себе масштаб этого плана, скажу, что президент Трумэн намерен направить на его реализацию до двадцати миллиардов долларов ежегодно в виде безвозмездных субсидий и льготных кредитов. Причем это не частные инвестиции, а средства из федерального бюджета США.

М и х о э л с. Двадцать миллиардов в год — это много?

М о л о т о в. Сказать «много» — значит, не сказать ничего.

М и х о э л с. Очень я сомневаюсь, что американцы дадут эти деньги просто так.

М о л о т о в. Вы совершенно правы: они захотят получить за свои кредиты определенные политические уступки. Мы готовы к разумным компромиссам. Весь вопрос — где граница этих компромиссов. Мы ведем сейчас переговоры с американским правительством о степени и формах участия СССР в плане Маршалла. Мы заинтересованы, чтобы они были успешными. Для этого очень неплохо было бы создать для Соединенных Штатов дополнительные стимулы. Вы понимаете, о чем я говорю?

М и х о э л с. Нет. Вы обрушили на меня столько информации, что у меня голова кругом идет...

М о л о т о в. Я говорю о Крыме. В начале 44-го года Еврейский антифашистский комитет обратился к пра-

вительству с просьбой создать в Крыму Еврейскую республику.

М и х о э л с. Вынужден уточнить. Это не было обращением ЕАК. Мы не обсуждали письмо на президиуме.

М о л о т о в. Почему?

М и х о э л с. Мы не были уверены, что получим поддержку. Поэтому решили не давать повода для ненужных разговоров по Москве. Как оказалось, мы были правы.

М о л о т о в. Что вы имеете в виду?

М и х о э л с. Меня и Фефера вызывал к себе член Политбюро Лазарь Моисеевич Каганович. У него был экземпляр нашего письма. Он выразил нам свое неодобрение в весьма энергичной форме.

М о л о т о в. Что он вам сказал?

М и х о э л с. Извините, но я не могу этого повторить. Значения многих слов я просто не знаю.

М о л о т о в. Употреблял мат?

М и х о э л с. Я бы сказал по-другому. Иногда употреблял русские слова. Если суммировать, получится так: «Такую чепуху могли придумать только артист и поэт».

М о л о т о в. Когда был этот разговор?

М и х о э л с. Примерно две недели назад...

Кабинет Сталина

Сталин нахмурился и прервал чтение.

С т а л и н. А это еще что такое?

М о л о т о в. Не знаю.

Сталин подходит к письменному столу и нажимает кнопку. В дверях возникает Поскребышев.

С т а л и н. Каганoвича. Немедленно!

П о с к р е б ы ш е в. Слушаюсь. (*Исчезает.*)

Сталин возвращается к столу для совещаний и вновь берет машинописные листки расшифровки.

Кабинет Молотова

М о л о т о в. Это какое-то недоразумение. Мы это выясним. Ваша идея вызвала интерес у товарища Сталина. Он даже обсуждал ее на встрече с послом Гарриманом и президентом Американской торговой палаты Джонстоном. Никакого конкретного решения принято не было, потому что сначала нужно было закончить войну. Сейчас возникла ситуация, благоприятная для возвращения к этой идее. Тот вариант обращения несколько устарел. Нужно отредактировать его, обсудить на президиуме и направить на имя главы советского правительства товарища Сталина. И можете не опасаться, что по Москве пойдут слухи. Пусть идут. Мы не делаем из этого секрета.

М и х о э л с. Могу я спросить, почему нынешняя ситуация кажется вам благоприятной для возвращения к идее создания Крымской еврейской республики?

М о л о т о в. Еврейской Советской Социалистической Республики союзного значения. С центром в городе Симферополе. Открытой для эмиграции евреев со всего мира. Разве я недостаточно ясно обрисовал вам международную конъюнктуру?

М и х о э л с. Заметки и корреспонденции в «Правде» позволяют заключить, что СССР благожелательно относится к созданию еврейского государства в Палестине.

М о л о т о в. Вы сделали правильный вывод. Но еврейское государство в Палестине не сможет просто физически принять миллионы евреев-беженцев. Там нет для всех работы, нет жилья, не урегулированы отношения с арабским населением. Крымская республика не будет альтернативой Палестине. Но создание ее поможет сгладить проблему. С другой стороны, это будет стимулировать Соединенные Штаты в вопросе участия СССР в плане Маршалла. Еврейское лобби в конгрессе США очень влиятельно. Оно заставит президента Трумэна пойти на уступки нам. Что и требуется доказать. Как видите, я с вами откровенен.

М и х о э л с. Я тоже буду с вами откровенным. По моему глубокому убеждению, создание Еврейской республики в Крыму будет огромной, колоссальной ошибкой. Последствия ее будут сказываться очень долго. И исправить эту ошибку будет неимоверно трудно. Гораздо проще ее предотвратить... Представьте себе на минуту Крым, заселенный евреями. Из них половина — с Запада. Американцы, возможно, пойдут на большие уступки. Но верно и другое: кто платит, тот

и музыку заказывает. Так или иначе, они будут заказывать в Крыму свою музыку. Эта музыка — буржуазная идеология. Она будет проникать в Крым в любых формах. Вячеслав Михайлович, вас не берет жуть от этой картины?

М о л о т о в. Вы не верите в силу советской, коммунистической идеологии?

М и х о э л с. Я-то верю. Но человек слаб. И борьба будет идти не на страницах философских журналов. А на бытовом уровне. Мы у себя сейчас боремся с космополитизмом и низкопоклонством перед Западом. Успешно, конечно, боремся. Переименовали сигареты «Норд» в «Север», а котлеты «де-воляй» в котлеты «по-киевски». А там не о котлетах пойдет речь. Мы получим открытую, незаживающую язву, постоянный источник политической инфекции... Это — одно. Второе. Финансирование экономики Крыма пойдет под руководством американских менеджеров. Хотя бы потому, что они будут внедрять свои технологии, а наши инженеры и хозяйственные руководители этими технологиями не владеют. Так?

М о л о т о в. Допустим.

М и х о э л с. Это значит, что через какое-то время Еврейская республика обгонит по жизненному уровню другие республики СССР. Это неизбежно. Американцы умеют заставлять свои деньги работать. К чему это приведет? С одной стороны, к росту антисемитизма. А с другой — к недовольству рабочих и колхозников. Сначала — к недовольству социалистическими методами хозяйствования. А там недалеко и до проявлений политического недовольства.

М о л о т о в. У вас есть еще аргументы?

М и х о э л с. Только один. Но самый серьезный. Вспомните карту Крыма. Это важнейший стратегический плацдарм. Это база Черноморского флота. Выход в Средиземное море. Турция. Балканы. Ближний Восток. Шпионы туда полезут, как мухи на мед, никаких рук не хватит отмахиваться! И в конце концов эту проблему придется кардинально решать. И кто окажется крайним? Евреи, конечно. Оно нам надо?..

М о л о т о в. Значит, вы против создания Еврейской республики в Крыму?

М и х о э л с. Самым решительным образом. У меня есть другое предложение. Конечно, если вы не сочтете слишком большим нахальством, что я лезу к вам со своими дилетантскими предложениями.

М о л о т о в. Какое?

М и х о э л с. Как скоро можно ожидать образования еврейского государства в Палестине?

М о л о т о в. Вопрос времени. Думаю, не очень большого. В недалеком будущем на повестку дня ООН будет поставлен вопрос о разделе Палестины на арабское и еврейское государства. Советский Союз, скорее всего, будет голосовать «за».

М и х о э л с. Предложение у меня очень простое: разрешить свободную эмиграцию советских евреев в Палестину. И объявить об этом уже сейчас.

М о л о т о в. Вот как? Мы бесплатно учим людей, бесплатно лечим, бесплатно даем профессию и даже высшее образование. Не бесплатно, конечно, а за счет государства. Тратим на это огромные средства. И после этого подарить их кому-то?

М и х о э л с. Затраченные средства окупятся другим. Эти люди принесут в еврейскую Палестину идеи социализма. А они там и сейчас ощутимы. Их привезли евреи-переселенцы из России. Советские эмигранты — это будет мощный идеологический десант. Мы забросим его в Палестину. И тем самым укрепим там свое влияние. Без всяких миллиардных затрат. И без головной боли решим задачу, о которой вы сказали в начале нашего разговора. Еврейское лобби в конгрессе США оценит этот жест. Регулируя эмиграцию, мы получим постоянный рычаг давления на американский конгресс. И одновременно решим внутренние проблемы.

М о л о т о в. Вы противоречите сами себе. Вы утверждаете, что наша советская идеология не сможет противостоять западной идеологии в Крыму. И тут же заявляете, что она преодолеет буржуазную идеологию в Палестине. Маловер вы, Соломон Михайлович. Коммунистическая идеология — гораздо более могучая сила, чем

вам кажется. Она победит и в Крыму, и в Палестине, а в конечном итоге и во всем мире... Ваши доводы остроумны, но неосновательны. Давайте вернемся к Крыму. Не следует надолго откладывать ваше обращение к товарищу Сталину. Как говорится, дорого яичко к Христову дню.

М и х о э л с. Мы уже сейчас опоздали. Я обратился в Совинформбюро с просьбой расформировать ЕАК и влить его в Советский комитет защиты мира. Большинство членов президиума в рабочем порядке одобрили мое решение. Лозовский сообщил мне, что подготовлен проект постановления о роспуске комитета и передан на утверждение в правительство.

М о л о т о в. Ко мне поступил этот проект. Но я не знал, что инициатива исходит от вас. Что побудило вас к этому?

М и х о э л с. Совет товарища Кагановича.

М о л о т о в. Совет?

М и х о э л с. Это звучало примерно так: «И вообще. Хватит бороться с фашизмом. Война давно закончилась. Боритесь лучше за мир...»

М о л о т о в. Это формальности. Они меня не волнуют. Меня больше беспокоит ваше неприятие крымского проекта.

М и х о э л с. Это плод долгих и очень непростых раздумий. К счастью, на мне свет клином не сошелся.

М о л о т о в. Ошибаетесь, Соломон Михайлович. Во время беседы товарища Сталина с мистером Джонстоном, о которой я упоминал, Джонстон прямо назвал вас президентом будущей Еврейской республики. Мистер Гарриман его поддержал. Более того. Джонстон дал понять, что только под вас американские деловые круги согласятся на финансирование крымского проекта. Что с вами, Соломон Михайлович? Вы побледнели. Воды?

М и х о э л с. Я предпочел бы водки. Извините, это неудачная шутка. Я ошеломлен. Они могли бы поинтересоваться моим мнением.

М о л о т о в. Это было бы расценено как вмешательство во внутренние дела Советского Союза. Это не допускается практикой межгосударственных отношений.

М и х о э л с. А вмешательство в мои личные дела этой практикой допускается?

М о л о т о в. Так что, как видите, обстоятельства вынуждают вас изменить свою точку зрения.

М и х о э л с. Я не могу вам этого обещать.

М о л о т о в. Я не понял, что вы сказали.

М и х о э л с. Я не могу вам этого обещать.

М о л о т о в. Соломон Михайлович, я этого не слышал. Не спешите. Спокойно подумайте. Это вы можете мне обещать?

М и х о э л с. Это могу. Обещаю еще раз подумать. И очень серьезно.

М о л о т о в. Подумайте. И вы поймете, что я прав. Спасибо, что посетили меня. Мне было очень интересно поговорить с вами.

М и х о э л с. Мне тоже.

М о л о т о в. Всего доброго, Соломон Михайлович.

М и х о э л с. Всего доброго, Вячеслав Михайлович.

Кабинет Сталина

Сталин закрывает папку с расшифровкой разговора.

С т а л и н. Итак, он сказал «нет».

М о л о т о в. Он передумает. Его точка зрения не имеет значения. Мы можем пустить в ход и старое обращение. А свое мнение он будет держать при себе.

С т а л и н. Дурак ты, Вячеслав. Он тебя объехал на кривой козе, а ты этого даже не заметил. «Меттерних» хренов! Министр иностранных дел великой державы! Он преподал тебе урок дипломатии. За ним не было никакой силы, а он загнал тебя в угол.

М о л о т о в (*хмуро*). За ним была сила. Моральная.

С т а л и н. Какая?

М о л о т о в. Евреи.

С т а л и н. А за тобой не было? Советское государство. Партия!.. А всего-то и нужно было немного подумать. Пошевелить мозгами самую малость. Ты же не дал ему возможности маневра. Сразу припер к стенке. Даже заяц отбивается, если его прижать. А человек не заяц. Ему нужно дать время подумать. Он сам себя переубедит. По-

чему мудр удав? Потому что он никогда не нападает на кролика. Он дает ему время подумать. После этого удаву не нужно нападать на кролика. Тот сам идет к нему в пасть. И делает это сознательно. И даже с восторгом!

М о л о т о в. Вы правы, Иосиф Виссарионович. Я не понял ситуации.

С т а л и н. Ситуация очень серьезная. Приедет Гарриман для переговоров о плане Маршалла. Наверняка захочет встретиться с Михоэлсом. Запретить?

М о л о т о в. Можно блокировать эту встречу. Под любым благовидным предлогом.

С т а л и н. По-твоему, Гарриман дурак?

М о л о т о в. Нет.

С т а л и н. А если нет, то поймет, что мы не хотим этой встречи. Какие бы благовидные предлоги ты ни придумывал. Спросит себя: почему они не хотят этой встречи? Что он сделает?

М о л о т о в. Начнет настаивать на встрече.

С т а л и н. Правильно. И мы будем вынуждены ее разрешить.

М о л о т о в. Михоэлс не посмеет сказать ему ничего лишнего.

С т а л и н. Ты забываешь, что он артист. Хорошему артисту не нужны слова, чтобы сказать то, что он хочет. Ты вот только на балет ходишь. А я хожу и во МХАТ. И знаю, как это делается. Артист говорит: «Я вас люблю». А зритель понимает, что он готов прикончить предмет этой любви при первом удобном случае. Если Гарриман поймет точку зрения Михоэлса, вся наша идея с Крымом повиснет на волоске. Или вообще рухнет.

М о л о т о в. Прогнозы Михоэлса показались мне правильными.

С т а л и н. А они и есть правильные. Их и американцы просчитывают.

М о л о т о в. Но если вы считаете их правильными... Мы все-таки будем продвигать крымский проект?

С т а л и н. Да, будем. Даже если они не дадут нам ни копейки денег. Мы все равно заселим Крым евреями. И нашими. И западными. И чем больше будет западных, тем лучше!.. Не понимаешь, а? А ты подумай. Может, и поймешь... (*Вызывает Поскребышева.*) Давай сюда Кагановича!

Входит Каганович — бодрый, энергичный, молодцеватый.

К а г а н о в и ч. Добрый вечер, Иосиф Виссарионович, я в вашем распоряжении.

С т а л и н (*Молотову*). Вячеслав Михайлович, товарищ Каганович был в числе лиц, которых мы попросили ознакомиться с обращением Еврейского антифашистского комитета о Крыме?

М о л о т о в. Нет, товарищ Сталин.

С т а л и н. А откуда же товарищ Каганович узнал о содержании этого обращения?

М о л о т о в. Не знаю, товарищ Сталин.

К а г а н о в и ч (*деликатно, но с достоинством*). Разрешите объяснить, Иосиф Виссарионович?

С т а л и н. Ну, объясните.

К а г а н о в и ч. Я случайно увидел текст этого обращения. У начальника Совинформбюро Лозовского. Мы решали вопросы освещения в прессе деятельности Госснаба.

С т а л и н. И вы случайно увидели у него текст. Он что, лежал на столе, а вы случайно заглянули в него?

К а г а н о в и ч. Никак нет, Иосиф Виссарионович. Когда я приехал, Лозовский изучал этот текст. Он выглядел очень озабоченным. На мой вопрос, чем он так озабочен, Лозовский показал мне на текст.

С т а л и н. И разрешил прочитать?

К а г а н о в и ч. Вообще-то... Я не спрашивал у него разрешения. Просто прочитал.

С т а л и н. И оно вам не понравилось?

К а г а н о в и ч. Я был искренне возмущен, Иосиф Виссарионович! Подобной ерунды я даже представить себе не мог! Какой-то поэтишка и какой-то актеришка лезут в большую политику!

С т а л и н. Как я вас понимаю! Значит, вы были настолько возмущены, что вызвали поэтишку и актеришку к себе и топали на них ногами?

К а г а н о в и ч. Я не топал ногами, Иосиф Виссарионович.

С т а л и н. Нет? А как? Стучали кулаком по столу?

К а г а н о в и ч. Ну, совсем немного.

С т а л и н. Товарищ Каганович совсем недавно назначен председателем Госснаба. Но он, вероятно, за это короткое время успел решить все вопросы. Строители обеспечены техникой и цементом. Машиностроители обеспечены металлом. Металлурги обеспечены рудой. Все хорошо. Настолько, что у товарища Кагановича есть время заниматься вопросами, которых ему не поручали. Так получается? Получается так.

К а г а н о в и ч. Виноват, товарищ Сталин. Я совершил большую ошибку. Я все понял, товарищ Сталин.

С т а л и н (*ткнув мундштуком трубки в пуговицу на полувоенном френче Кагановича*). Ты как, жидяра, посмел орать матом на народного артиста Советского Союза, лауреата Сталинской премии?! Ты за кого себя, твою мать, принимаешь?! Ты перед ним гнида! Тля! Понял?

К а г а н о в и ч. Так точно! Понял, товарищ Сталин!

С т а л и н. В таком случае я более не задерживаю вас, товарищ Каганович.

Каганович попятился, потом повернулся и засеменил к двери.

С т а л и н. Минутку! Что-то я еще хотел вам сказать. А, вот что!.. И все-таки я тебя, Лазарь, люблю. А теперь пошел вон!

Каганович исчезает.

С т а л и н (*Молотову*). Евреи бывают трех видов. Евреи, жиды и член Политбюро Каганович.

М о л о т о в. Я хотел бы спросить, Иосиф Виссарионович...

С т а л и н. Спрашивай.

М о л о т о в. Почему вы сказали, что Михоэлс объехал меня на кривой козе?

С т а л и н. Потому что меньше всего его волнуют американский идеологический десант в Крым и поползновения Пентагона на черноморский плацдарм.

М о л о т о в. А что его волнует?

С т а л и н. Татары. Кстати. Проект постановления о роспуске ЕАК у тебя?

М о л о т о в. Да.

С т а л и н. Выброси его к чертовой матери. Пусть продолжают бороться с фашизмом. Бороться за мир и без них есть кому. Всё. Иди работай.

Соломон Михоэлс

Молотов уходит. Сталин набивает папиросным табаком трубку. Нажимает на кнопку, вызывая Поскребышева.

С т а л и н. Абакумова ко мне!..

ГОСЕТ

Колосники. Зрительный зал погружен в темноту. На сцене горит дежурный свет. Михоэлс останавливается посреди помоста, облокачивается на железные перильца. Смотрит вниз. Видит, как через сцену пробегает Рохеле.

Ж е н с к и й г о л о с. Вы не видели Соломона?

Д р у г о й ж е н с к и й г о л о с. Он только что был здесь!

М у ж с к о й г о л о с. Где здесь?

Ж е н с к и й г о л о с. Здесь, в смысле «там»! Да не там, а там, я вам говорю.

М у ж с к о й г о л о с. Соломон Михайлович! Соломон Михайлович!

Кремль. Кабинет Сталина

Абакумов переворачивает последнюю страницу стенограммы.

С т а л и н. Ну, прочитали? Верно замечено, что люди искусства непредсказуемы. Но сейчас мы не можем ограничиться констатацией этого факта.

Артист Михоэлс должен быть абсолютно предсказуемым.

А б а к у м о в. Можно приказать.

С т а л и н. Это вам я могу приказать. Товарищ Молотов попытался ему приказать. И что? Михоэлс взял под козырек и сказал: «Слушаюсь»?

А б а к у м о в. Он обещал подумать.

С т а л и н. Вот и нужно помочь ему принять правильное решение. Что мы о нем знаем?

А б а к у м о в. Практически всё.

С т а л и н. Всё вы даже о себе не знаете. Морально устойчив. Что это значит? Значит, любит жену, детей. Правильно?

А б а к у м о в. Да, товарищ Сталин. Дочери к нему очень привязаны.

С т а л и н. Любит свой театр. Любит друзей. Любит хороший коньяк. Вывод?

А б а к у м о в. Неплохо живет.

С т а л и н. Вывод другой: любит жизнь. А умеет ли он ценить жизнь?

А б а к у м о в. Это все умеют.

С т а л и н. Вы уверены? Люди умеют ценить воздух, которым дышат? Хлеб, который едят? Воду, которую пьют? Молодость умеет ценить по-настоящему только старик. Здоровье — больной. А жизнь — человек, жизни которого угрожает опасность. Не смертельная. От нее человек цепенеет. Легкая. Но грозная. Которую можно все-таки избежать. Вы меня понимаете, товарищ Абакумов?

А б а к у м о в. Так точно, товарищ Сталин.

ГОСЕТ

На колосниках. Михоэлс смотрит вниз на сцену. Он опять смотрит вниз. Зускин, пробегающий в этот момент через сцену, поднимает голову. Видит Михоэлса, стоящего на колосниках.

З у с к и н (*кричит*). Ты зачем туда залез?

Михоэлс пожимает плечами.

Лестница. Зускин, перепрыгивая через ступеньки, бежит вверх.

Колосники. Из маленькой железной двери появляется Зускин.

З у с к и н. Тебя ищут по всему театру!

Зускин хватается за перильца и осторожно двигается к Михоэлсу.

М и х о э л с (*останавливает его*). Тсс! Тише. Здесь нельзя говорить громко.

З у с к и н. Почему?

М и х о э л с. Встань сюда. Посмотри вниз. Кем ты себя чувствуешь?

З у с к и н. Богом.

М и х о э л с. Да, Богом. А в Божьих имениях не кричат. Отсюда можно только провозглашать. Желательно благие вести. Ты принес мне благую весть?

З у с к и н. Звонил Лозовский. Просил тебя позвонить. Это благая весть?

М и х о э л с. Не думаю. Нет, не думаю... Как ты думаешь, Сталин антисемит?

З у с к и н. Говорят, да... Почему ты об этом спросил?

М и х о э л с. А я думаю — нет. Антисемит — это человек, который ненавидит евреев. Ненавидят равных... Я, Сталин, считаю евреев равными мне?

З у с к и н. По-твоему, и Гитлер не был антисемитом?

М и х о э л с. Может быть. Он использовал евреев. Для объединения нации. Хотел бы я знать, как намерен использовать евреев Сталин.

З у с к и н. Слушай, что ты несешь? Куда тебя заносит? Что происходит? Я ничего не понимаю! И мне все время страшно. Я все время чего-то боюсь!

Михоэлс повторяет мизансцену Чаплина из финала «Великого диктатора». Снизу доносится пьяный голос.

Г о л о с. Со...ломон! Ми...хайлыч!

Зускин и Михоэлс смотрят вниз. По сцене шляется пьяный монтировщик.

М и х о э л с (*подносит палец к губам*). Тсс!.. Странная все-таки вещь театр... Публика считает людей театра богемой, разгильдяями. А между тем театр — механизм высочайшей организации. Шестьдесят человек обеспечивают выход спектакля. Один-единственный не придет или напьется — и спектакля не будет.

З у с к и н. Любого можно заменить.

М и х о э л с. Если успеешь. И не любого. Исполнителя главной роли не заменишь, если нет второго состава... Как ты поступаешь, если тебе предлагают роль в пьесе, которая тебе не нравится?

З у с к и н. Странные вопросы ты задаешь. Отказываюсь от роли.

М и х о э л с. А если нет другого актера на эту роль?

З у с к и н. Значит, спектакля не будет.

М и х о э л с. Значит, спектакля не будет... Ладно, давай спустимся на грешную землю. Скажи помрежу, чтобы отправили дядю Гришу спать. И пусть вызовут замену.

ГОСЕТ. Кабинет Михоэлса

Рохеле поливает цветок на окне. Входит Михоэлс.

Р о х е л е. Где ты был? Тебя ищут. Звонил Лозовский. Хотел с тобой встретиться.

М и х о э л с. Спасибо, кэцеле. У твоей мамы сегодня день рождения? Так что ты тут делаешь? Иди домой.

Р о х е л е. Спасибо, Шломеле. Мило с твоей стороны, что ты помнишь...

М и х о э л с. Передай маме привет и мои поздравления.

Р о х е л е. Позвони Лозовскому. Он ждет твоего звонка.

Рохеле уходит. Михоэлс тяжело опускается в свое кресло. Поднимает телефонную трубку, начинает набирать номер и вновь опускает ее на рычаг. Откидывается на спинку кресла и закрывает глаза.

«Мосфильм». Просмотровый зал

На экране — кадры из фильма Дзиги Вертова «Колыбельная»...

Появляется генералиссимус Сталин в белоснежном мундире. Великий Сталин. Недоучившийся семинарист. Он повторяет репризу из Чаплина. Заканчивая ее словами: «Не мир я вам принес, но меч».

Соломон Михоэлс и Вениамин Зускин

ГОСЕТ. Кабинет Михоэлса

Он вздрагивает и просыпается. Он нашел ответ.

М и х о э л с. Ну, конечно же! Как я сразу не понял? Ему нужен весь мир... Весь мир должен стать его миром... У него есть бомба... Весь мир станет его, если он ее использует... Как же я раньше не догадался? Дурак, дурак, дурак, шут гороховый, актеришко... Евреи — только приманка. На нее он поймает акулу, которая сожрет весь мир...

Тверской бульвар. Вечер

Михоэлс бредет по бульвару. Осенний

ветер гонит опавшую листву. Он опускает руку в карман. Нащупывает там что-то. Достает конверт без адреса. Вскрывает его. В конверте — записка: «Жидовская образина, ты больно далеко взлетел, как бы головка не слетела».

Михоэлс слышит шаги. Кто-то приближается к нему. Он оборачивается. Высокий человек идет по бульвару. Фонарь у него за спиной, лица не видно. Человек направляется к нему. Когда он подходит ближе, Михоэлс видит, что это Лозовский.

Л о з о в с к и й. Вчера я был у Молотова. Он просил передать тебе, что срочно ждет от тебя какого-то ответа. Скажи мне, что происходит? Какой ответ?

М и х о э л с. Ты сначала скажи мне, в какой стадии находятся переговоры по плану Маршалла?

Л о з о в с к и й. Почему тебя это интересует?

М и х о э л с. Для расширения кругозора.

Л о з о в с к и й. После Нового года ожидаем приезда американской делегации в Москву. Для детального обсуждения. Ты так и не объяснишь мне, в чем дело?

М и х о э л с. Извини, Соломон Абрамович. Нет.

Л о з о в с к и й. Почему?

М и х о э л с. Почему?.. Когда-то мы пили у меня дома польскую водку «Выборову», ты запретил мне выносить на обсуждение президиума ЕАК наше письмо о Крыме. Ты сказал: «Давай их побережем». Помнишь?

Л о з о в с к и й. Помню.

М и х о э л с. Поэтому я ничего и не расскажу. И когда тебя спросят: «Гражданин Лозовский, о чем вы вели переговоры с гражданином Михоэлсом 26 октября 1947 года в 17 часов, прогуливаясь по Тверскому бульвару?» — ты ответишь: «Гражданин следователь, в указанный вами день я не вел никаких переговоров с гражданином Михоэлсом. Я лишь передал ему слова товарища Молотова о том, что товарищ Молотов ждет ответа. О каком ответе шла речь, я не знаю. Гражданин Михоэлс мне ничего не сказал». Вот так ты ответишь. С чистой партийной совестью.

Л о з о в с к и й. Я мог бы тебе помочь...

М и х о э л с. Нет, Соломон Абрамович. Ты очень большой начальник. Но ты не Господь Бог.

Л о з о в с к и й. Что мне передать Молотову?

М и х о э л с. Скажи, что я дам ответ.

Л о з о в с к и й. Понятно. Тебя подвезти?

М и х о э л с. Да. В ЕАК, на Кропоткинскую. Если тебе не трудно.

Здание ЕАК

Подъезжает машина Лозовского. Из нее выходит Михоэлс. Он заходит в подъезд.

Мужские руки заправляют лист бумаги в каретку пишущей машинки. Пальцы слегка дрожат. Но по клавишам попадают точно.

На желтом листе — черные буквы...

Г о л о с Х е й ф и ц а. Совершенно секретно. Спецдонесение. Доктор Браун — Павлу. Сегодня в 18 часов 20 минут в мой служебный кабинет в помещении Еврейского антифашистского комитета СССР по адресу улица Кропоткинская, дом 10 пришел председатель президиума ЕАК С.М.Михоэлс и сказал, что он очень хотел бы, если я ничего не имею против, посоветоваться со мной по очень трудному и очень важному для него вопросу...

ЕАК. Кабинет Хейфица

Хейфиц сидит за столом, читает письма. Входит Михоэлс.

М и х о э л с. Хейфиц, хотите выпить?

Х е й ф и ц (*улыбается, встает из-за стола*). С вами? Всегда пожалуйста, Соломон Михайлович!

М и х о э л с. А водка или коньяк у вас есть?

Х е й ф и ц. К сожалению, не держу. Но это можно сейчас устроить! (*Выглядывает из кабинета, секретарше.*) Ивана Павловича ко мне пригласите.

М и х о э л с. Устройте, голубчик, сделайте одолжение. Вот деньги.

Хейфиц говорит что-то на ухо во-

дителю, тот кивает, берет деньги. Михоэлс снимает макинтош, бросает его на спинку стула, садится, опирается о палку, нависает над ней. Он мрачен.

М и х о э л с. Простите, что беспокою вас, голубчик. Но настроение ни к черту. Надо выпить, а я не могу в одиночку! А то, что с вами можно нормально выпить, я помню еще с Америки... Кстати, давно хочу вас спросить... Где вы работали после возвращения из США?

Х е й ф и ц. Я был в резерве Наркоминдела...

В кабинет заходит водитель, ставит на стол бутылку коньяка и два бумажных кулька. В одном из них — сыр, в другом — конфеты. Михоэлс провожает его до порога и закрывает дверь на ключ.

М и х о э л с. Доставайте стаканы, Хейфиц!

Хейфиц ставит на стол граненые стаканы. Михоэлс наливает в них коньяк — в каждый больше половины.

Х е й ф и ц. Что вы! Что вы! Для меня это слишком много!

М и х о э л с. Хорошего коньяка не может быть слишком много, он, как деньги, бывает только в двух состояниях: либо их нет, либо их не хватает. Ваше здоровье!

Х е й ф и ц. Ваше здоровье!

Чокаются. Выпивают. Хейфиц сразу же начинает жевать сыр, Михоэлс не закусывает. Наливает себе еще четверть стакана, пьет — на этот раз один. Достает пачку «Казбека». Закуривает.

М и х о э л с. Послушайте, Хейфиц, я расскажу вам одну историю... Правдивую историю. Я не буду называть никаких фамилий. Если вы догадаетесь, о ком идет речь, то оставьте ваши догадки при себе...

Х е й ф и ц. Я вас внимательно слушаю...

М и х о э л с. Это началось еще в Америке. Вы же знаете, зачем нас с Ициком туда послали: мы должны были собирать деньги для нашей армии, агитировать за открытие второго фронта и болтать языком о Крыме... В Америке это все только началось, а продолжилось здесь в Москве, в одном очень известном здании, расположенном за высокими стенами древней крепости... Сейчас неким весьма высокопоставленным лицом делаются попытки реанимировать проект создания в Крыму Еврейской республики с практически открытыми границами. От меня требуют поддержать этот проект, а я...

Х е й ф и ц. Что вы?

М и х о э л с. Не хочу. Я скажу более — я категорически не согласен. Заселение Крыма советскими и западными евреями поставит под угрозу базу Черноморского флота и в конечном итоге выйдет боком нам самим!

Х е й ф и ц. Я не понимаю, какое отношение к этому проекту имеете вы?

М и х о э л с. Такое уж наше еврейское счастье — вляпываться во все, во что только можно вляпаться!

Х е й ф и ц. Если вы совершенно убеждены в своей правоте, напишите товарищу Сталину! Изложите ему свои доводы!

М и х о э л с. Я уже это сделал. Я изложил все свои доводы в личном разговоре... с тем самым высокопоставленным лицом...

Х е й ф и ц. Ну и?..

М и х о э л с. ...но оно их отвергло, не приводя никаких убедительных аргументов. Знаете, Хейфиц, я уверен, что сверхзадачей этого плана является не жизнеустройство евреев, а совсем другие цели... Я догадался о них, но не хочу сейчас говорить об этом... Если этот план поддерживает сам товарищ Сталин, то нет никакого смысла ему писать. А если попытки осуществить этот план делаются помимо него, то тем более писать бесполезно и даже опасно, потому что письмо не дойдет до товарища Сталина.

Х е й ф и ц. Не думаю. Письмо на такую важную тему и от такого авторитетного человека не может быть не передано товарищу Сталину.

М и х о э л с. Я говорил с Молотовым, Хейфиц! Судите сами — дойдет мое письмо до товарища Сталина или не дойдет...

Х е й ф и ц. Соломон Михайлович, может быть, все-таки вы ошибаетесь? Возможно, у сторонников плана создания Крымской еврейской республики есть какие-то более глубокие соображения высшего государственного порядка.

Михоэлс. Хейфиц, скажите честно, вы учились в хедере? Тогда не стройте из себя идиота. Этот спектакль был уже сыгран как минимум два раза в истории человечества. Один раз в двенадцатом веке до новой эры, а второй раз — в фашистской Германии. А сейчас его намереваются поставить в Советском Союзе... Только недоумки, которые изучают не историю, а историю партии по «Краткому курсу», могут рассчитывать, что у этого спектакля будет какой-то новый финал. Ибо сказано: «Что было, то и будет, и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем». Сначала евреев зовут как друзей, а потом превращают в рабов и заложников. Если этот спектакль попробуют поставить здесь — все закончится той же трагедией. Не только для евреев. Для всех.

Хейфиц. Соломон Михайлович, вы не боитесь затрагивать такие острые темы в разговоре с почти незнакомым, в сущности, человеком?

Михоэлс. Знаете, по роду своей профессии я обязан разбираться в людях. Вы не кажетесь мне человеком, который тут же побежит на меня стучать... К тому же это вас касается как еврея... Чего вы ждете? Разливайте коньяк. Я решил обратиться к вам еще и потому, что, пожалуй, вы единственный человек, который может мне помочь. Я думаю, лучше всего будет, если американцы откажутся от этого плана, тогда и наши успокоятся. У вас наверняка есть знакомые дипломаты, может быть, даже американцы... Думаю, достаточно будет намека на то, что советские евреи настороженно относятся к этому плану... Остальное американцы поймут сами — они не идиоты... Ну, вы согласны помочь мне?

Хейфиц. Разве у вас у самого нет знакомых в американском посольстве?

Михоэлс. Нет. Гарриман уехал, а это был единственный человек, с которым я там как-то перемолвился парой слов... Так что у меня единственная надежда на вашу помощь.

Хейфиц. Соломон Михайлович... Это так неожиданно... Я должен подумать...

Михоэлс. Думайте. Только не слишком долго. Меня самого торопят с ответом.

Кремль. Кабинет Сталина

Сталин читает донесение агента по кличке Доктор Браун.

Голос Хейфица. Михоэлс все больше подпадал под влияние алкогольного опьянения, часто повторялся и сбивался с мысли. Он стал жаловаться на то, что актерский труд самый неблагодарный, писатель оставляет после себя книги, художник — картины, а от актера остаются только мимолетные воспоминания, что всю жизнь приходится играть плохие роли, потому что жизнь не дает выбора.

ЕАК. Кабинет Хейфица

Захмелевший Михоэлс читает монолог Гамлета.

Голос Хейфица. Он стал читать монолог Гамлета, роль которого ему так и не удалось сыграть, но забыл слова, не смог вспомнить, после чего неожиданно помрачнел, как это бывает с сильно пьяными людьми, и злобно заявил, неизвестно к кому обращаясь...

Михоэлс. Пусть мне не дана роль Моисея, но и роль Корея или Дафана ни одна сволочь меня сыграть не заставит!

Хейфиц. А кто такие эти Корей и Дафан?

Михоэлс (*он совсем пьян*). Стыдно, Хейфиц. Учитель мало драл вас за уши. Любой народ, а евреи особенно, должен знать своих героев... (*Выпивает коньяк из своего стакана и из стакана Хейфица. Пошатывается. Берет в руки пустую бутылку. Осторожно ставит ее под стол.*) Пусть Иван Пав...лович еще за одной съездит, а?

Кремль. Кабинет Сталина

Сталин читает донесение Доктора Брауна. Молотов сидит напротив.

Голос Хейфица. По поводу упомянутых Михоэлсом в разговоре библейских имен я навел справки и выяснил следующее. Имена Корея и Дафана стали нарицательными, так в Библии называют изменников и предателей.

Сталин кладет донесение на стол. Испытующе смотрит на Молотова.

Сталин. Он не мог не знать, что Хейфиц — кадровый работник органов госбезопасности.

М о л о т о в. Может быть, это был просто нервный срыв? Захотелось облегчить душу. Напился, наговорил лишнего...

С т а л и н. В его «объективке» сказано, что он может перепить советских писателей Фадеева и Толстого. При этом человеческого облика никогда не теряет. А перепить товарища Фадеева — тут бутылкой не обойдешься, даже двумя. А сколько он выпил с Хейфицом? Меньше бутылки.

М о л о т о в. Хейфиц профессионал. Он в состоянии отличить пьяного от того, кто только притворяется пьяным.

С т а л и н. А Михоэлс — великий артист!

М о л о т о в. Значит, он использовал Хейфица, чтобы сообщить нам то, что он думает.

С т а л и н. Это уже ближе. Что же он нам сообщил?

М о л о т о в. Что он по-прежнему считает, что создание Еврейской республики в Крыму приведет к катастрофе. И не только для евреев, но и для всех. Я не понял, что он имеет в виду.

С т а л и н. Потому что ты тоже из тех, кто изучал историю партии, а не историю. Что еще он нам сообщил?

М о л о т о в. Что намерен предупредить американскую сторону, чтобы они отказались от участия в крымском проекте. И попытается сделать это через Гарримана.

С т а л и н. Когда приезжают американцы для обсуждения нашего участия в плане Маршалла?

М о л о т о в. 28 января.

С т а л и н. Кто будет возглавлять делегацию?

М о л о т о в. Скорее всего, Гарриман.

С т а л и н. Будет даже лучше, если этот раунд переговоров закончится ничем. Будет назначен второй, третий. Это нам только на руку.

М о л о т о в. Почему?

С т а л и н. Нам нужно протянуть время. Пока у нас нет бомбы, мы обречены на политику лавирования. И здесь годятся все средства. Крымский проект — очень хорошее средство. Нельзя, чтобы он сорвался. Поэтому нельзя допустить встречи Михоэлса с Гарриманом.

М о л о т о в. Но Михоэлс изменил свою точку зрения. Он сообщил мне об этом через Лозовского.

С т а л и н. Ты ему веришь?

М о л о т о в. Нам важно не то, что он думает. А то, как поступит.

С т а л и н. А как он поступит?

М о л о т о в. Он поступит правильно. Он знает, чем рискует.

С т а л и н. Чем?

М о л о т о в. Всем. Собственной жизнью. Жизнью своей семьи. Всем.

С т а л и н. История знает случаи, когда это не останавливало человека.

М о л о т о в. Михоэлс не фанатик. Для этого он слишком любит жизнь.

С т а л и н. Ладно. Допустим. Что он еще сказал?

М о л о т о в. Всё. Больше ничего существенного.

С т а л и н. Всё? (*Взял отчет Хейфица, нашел нужное место. Читает.*) «И злобно заявил, неизвестно к кому обращаясь, что пусть ему не дана роль Моисея, но и роль Корея или Дафана ни одна сволочь его играть не заставит». Это, по-твоему, ничего существенного? «Неизвестно к кому обращаясь». Известно! Он обращался ко мне. И сказал, что я — сволочь! А? Это несущественно?

М о л о т о в. Он имел в виду скорее меня.

С т а л и н. Тебя? Ты для него — никто. Он. Сказал. Мне. Что я — сволочь. Как тебе это нравится?

М о л о т о в. К тому времени он был уже достаточно пьян. И вряд ли отдавал себе отчет в том, что говорит.

С т а л и н. Ты прав. Не будем обращать на это внимания. Пока. Почему? Потому что он нам сейчас нужен. И он это знает. И это знаем мы. Отложили вопрос. Реакция на вчерашнее голосование в ООН по палестинской проблеме?

М о л о т о в. Для нас — в высшей степени положительная. Первыми за создание Еврейского государства голосовали Соединенные Штаты. Громыко — в конце. «За» были тридцать три делегации. «Против» — тринадцать, в их числе все арабские страны. Во всех еврейских поселениях Палестины всю ночь шли митинги. Советский Союз благодарили за поддержку.

С т а л и н. Когда евреи намерены

объявить о создании своего государства?

М о л о т о в. Скорее всего, 14 мая 1948 года. В этот день с территории Палестины уйдет последний британский солдат.

С т а л и н. Они понимают, что в тот же день начнется война с арабами?

М о л о т о в. И очень хорошо. Они уже начали переговоры с нашими людьми в Румынии о продаже им оружия для Хаганы. Деньги они рассчитывают собрать при помощи еврейских организаций в США.

С т а л и н. Это хорошо. Очень хорошо. Мы не заинтересованы в том, чтобы молодое Еврейское государство в Палестине было раздавлено арабами в первые дни своего существования. Поэтому мы продадим евреям оружие. Разумеется, тайно. И научим эффективно его использовать. А потом мы будем продавать оружие и арабам. И что мы получим в итоге?

М о л о т о в. Перманентный вооруженный конфликт.

С т а л и н. Правильно. Обе стороны будут зависеть от нас. В результате весь Ближний Восток станет зоной нашего влияния, а поток евреев-переселенцев из воюющей Палестины неизбежно переадресуется в Крым. И через них в зоне нашего влияния окажется и Конгресс Соединенных Штатов. Как на результаты голосования в ООН отреагировали у нас?

М о л о т о в. О реакции можно судить по публике Политехнического музея. Был творческий вечер театра ГОСЕТ. Когда пришло сообщение, Михоэлс прервал концертный номер и объявил: «Мой герой, Вениамин III, отправившийся на поиски Земли обетованной, спрашивал: «Где же она, святая наша земля?» Он не знал ответа. Сегодня в Организации объединенных наций товарищ Громыко дал нам ответ на этот вопрос. Палестина — вот где святая наша земля».

С т а л и н. И что?

М о л о т о в. Зал аплодировал стоя. Мне сообщили, что овация длилась ровно двенадцать минут.

С т а л и н. Двенадцать минут? Это очень много.

М о л о т о в. Вам аплодируют и по часу.

С т а л и н. Тебе не кажется, что Михоэлс слишком часто оказывается у нас под ногами?

М о л о т о в. У нас под ногами оказывается не Михоэлс, а еврейский вопрос.

С т а л и н. Может, пора его наконец решить?

Входит Поскребышев.

П о с к р е б ы ш е в. Прибыл Абакумов.

С т а л и н. Хорошо. Пусть подождет.

«Мосфильм». Просмотровый зал

На экране — «Колыбельная» Дзиги Вертова. В зале — Михоэлс. Он, не отрываясь, смотрит на экран.

«Мосфильм». Главный корпус. Ночь

Открывается неприметная дверь в стене. Выходит Михоэлс.

Пустырь. Зима

По узенькой тропинке, прихрамывая, идет человек в добротной шубе. Это Михоэлс. Слышен собачий лай. Из темноты выскакивают несколько бродячих собак. Окружают Михоэлса. Тот угрожающе поднимает палку. И обрушивает ее на голову самого крупного и агрессивного пса.

Кремль. Кабинет Сталина

С т а л и н. Человеку почти открытым текстом предлагают один из высших государственных постов страны — должность Председателя Верховного Совета Еврейской Советской Социалистической Республики, а он упирается как бык, которого тащат на бойню.

А б а к у м о в. Черт их, этих евреев, поймет. Все у них не как у людей.

С т а л и н. Что он болтал о роли Корея? Никто не предлагает ему роль Корея. Если на то пошло, ему предлагают роль Моисея... И все-таки упирается! Что там у вас по наружному наблюдению за этим ослом? Читайте.

А б а к у м о в. Ничего существенного, товарищ Сталин. (*Раскрывает папку, читает.*) «17.12.47. Объект получил в Комитете по Сталинским премиям командировку в город Минск для

просмотра спектаклей Белорусского театра имени Я.Купалы, выдвинутых на соискание Сталинской премии. Срок командировки с 7 по 14 января 48-го года. Заехал в ВТО, договорился, что ВТО командирует с ним в Минск театрального критика Ю.Головащенко. Заказал билет на скорый поезд Москва — Минск на 7 января... 22.12.47. Объект отправил с курьером два пригласительных билета на спектакль «Фрейлехс» в посольство США на имя Арвелла Гарримана...»

Сталин. Стоп. Еще раз прочитай.

Абакумов. «Объект отправил с курьером два пригласительных билета на спектакль «Фрейлехс» в посольство США на имя Арвелла Гарримана...»

Сталин. Минутку! (*Поднимает телефонную трубку.*) Молотова мне, срочно. (*Пауза.*) Напомни мне, Вячеслав Михайлович. Наш общий друг говорил, кажется, что Гарриман был в его театре на спектакле «Фрейлехс»? Или я ошибаюсь?

Голос Молотова. Нет, не ошибаетесь, Иосиф Виссарионович. Действительно говорил. В разговоре со мной. Расшифровка этого разговора у вас. Мне подойти?

Сталин. Нет-нет, не нужно. (*Кладет телефонную трубку. Берет со стола спичечный коробок. Сжимает его в руке так, что спички разлетаются по ковру. Абакумову.*) Я хочу поручить вам особо секретное и очень важное задание. Речь идет о ликвидации врага советской власти...

ГОСЕТ. Репетиционный зал

На сцене — актеры в костюмах.

Михоэлс. На сегодня все. Понимаете, просто следует помнить, что если мы будем думать только о себе, а не об избавлении народа от горя, ничего не получится. Мне предстоит командировка в Минск. Так что до следующей встречи. Да, если я в Минске задержусь, репетиции будет вести Зускин, а мою роль пусть готовит Цибулевский.

ГОСЕТ. Кабинет Михоэлса

Рохеле. Соломон, звонили из Комитета по Сталинским премиям...

Михоэлс. Если бы ты знала, как мне не хочется ехать. Я болен. Чувствую себя мерзко.

Рохеле. Так что? Один Михоэлс знает дорогу в Минск?

Михоэлс. Фадеев настаивает.

Рохеле (*достает блокнот*). Ну, в общем, срок командировки с 7 по 14 января 1948 года. Просили позвонить и договориться о подробностях с Голубовым-Потаповым... Шлемочка... Это тот самый... Который ругал фрески Шагала...

Михоэлс. Я помню... Спасибо, золотко.

Коммунальная квартира

Ася разговаривает по телефону.

Ася. Ирочка, здравствуй , моя дорогая! Это Ася Потоцкая.

Женский голос. Здравствуй, дорогая, как поживаешь?

Ася. Как в сумасшедшем доме без врача. Ирочка, я что звоню. Седьмого января к вам приезжает Соломон. Ты же знаешь его, да к тому же хромого. Ты там, если что, пригляди за ним. По части баб не утруждай — статус неуловимого подтвержден во всех инстанциях. ...Спасибо большое, привет и поцелуй. ...Он приедет скорым Москва — Минск седьмого утром... Спасибо тебе заранее. Сергею мой пламенный привет.

В коридор выходит Михоэлс в шубе.

Ася. Ты куда собрался? Сегодня спектаклей нет.

Михоэлс. Вот решил повидаться с людьми, попрощаться.

Ася. Ты еще куда-то дальше собираешься из Минска? Я не ревную, но мне надо положить тебе какие-то вещи: белье, носки, рубашки...

Михоэлс. Асенька, семь дней могут оказаться длиною в жизнь. (*Целует ее.*)

Ася. Не хандри, ты устал, немного отвлечешься от суеты.

ГОСЕТ

Рохеле печатает на машинке. Входит Михоэлс.

Михоэлс. Радость моя, я сегодня уезжаю.

Рохеле. Соломон билет брала я, так что я в курсе. Откуда такая мрачность? Подумаешь, три-четыре дня, так он уже и с рабочими сцены и с гардеробщицами поручкался...

Михоэлс. Знаешь, дитя мое, в моем возрасте это могут быть такие

три дня, что и врагу не пожелаешь. Вот я и зашел попрощаться.

Р о х е л е. Я рада, что ты зашел, тем более что я приду на вокзал.

М и х о э л с. Спасибо, девочка, ты мой дружок. (*Обнимает ее и целует.*)

В коридоре театра. Михоэлс держит Зускина за лацкан, в глаза не глядит.

М и х о э л с. Зуса, на всем хозяйстве остаешься ты.

З у с к и н. Шломеле, ты уже сегодня это говорил.

М и х о э л с. Этот театр — все, что я сделал за всю жизнь. Береги его.

З у с к и н. Ты себя плохо чувствуешь вот и нервничаешь. Когда едем на вокзал?

М и х о э л с. Мне надо заехать еще Асю поцеловать.

З у с к и н. Ты утром с ней не попрощался?

М и х о э л с. Я еще к Капице хотел заехать.

З у с к и н. Тогда поехали.

Коммунальная квартира

Звонок. Ася открывает дверь. На пороге стоит Михоэлс.

М и х о э л с. Асенька, родная моя...

А с я. Ты что-то забыл? Не заходи, я вынесу.

М и х о э л с. Я забыл сказать тебе, что я тебя очень люблю...

А с я. Ты совсем рехнулся. Мы ведь попрощались утром. Я тебя тоже люблю, ты ведь вся моя жизнь. Хочешь, я поеду тебя провожать?

М и х о э л с. Не надо. Я просто хотел на тебя еще раз взглянуть.

А с я. Ты вернешься через неделю.

М и х о э л с. Думаешь?

Обнимает ее еще раз, целует. Выходит, прикрыв за собой дверь.

Ася стоит у окна и видит, как он садится в машину.

Звонит телефон. Ася поднимает трубку.

А с я. Да? Слушаю!

М у ж с к о й г о л о с. Здравствуйте, Ася. Это академик Капица.

А с я. Здравствуйте, Петр Леонидович! Вам, наверное, нужен Соломон? Он только что уехал.

К а п и ц а. Я знаю. Он только что был у меня и очень удивил. Нет, я конечно был рад его видеть, но мы не так часто встречаемся, чтобы прощаться, расставаясь на неделю.

А с я. Петр Леонидович, он чем-то взбудоражен, я сама не могу этого объяснить. Простите за беспокойство.

К а п и ц а. Да нет, я сам удивился и решил вас спросить: может, что-то случилось?

А с я. Нет, всё в порядке.

К а п и ц а. Странно...

Лубянка

У тротуара перед зданием стоит «эмка». Из подъезда выходит молодой мужчина в военной форме с вещмешком за спиной. Садится в машину. Достает из кармана пачку папирос «Казбек».

В о е н н ы й (*водителю*). Спички есть?

Водитель достает спички, мужчина прикуривает.

В о д и т е л ь. А где начальство?

В о е н н ы й. А начальство на другой машине поедет... Ты покрышки-то запасные взял? А то до Минска дорога разбитая...

В о д и т е л ь. Ничего, доедем. На фронте труднее было.

В о е н н ы й. Это точно. Вон они! Трогай!

Из ворот выезжает еще одна машина. «Эмка» пристраивается вслед за ней.

Москва. Белорусский вокзал

По перрону идут Михоэлс и Зускин.

М и х о э л с. Приеду из Минска — начнем репетировать второй акт...

Стук в стекло. Михоэлс поворачивает голову. Из окна вагона с ним раскланивается человек.

М и х о э л с (*приподнимает шляпу, раскланивается, отворачивается*). Голубов, сука... Ночевал он здесь, что ли?

З у с к и н. Одиннадцать лет ты не можешь простить ему вшивенькую статейку!

М и х о э л с. Не статейку, а поклеп на Шагала. «Обезображенные маски еврейского балагана»... «Квазиеврейский лоск»... Я когда-то мечтал набить ему морду...

З у с к и н. А теперь?

М и х о э л с. Пусть живет...

Поезд. Вагон

Поезд отходит от перрона. Михоэлс машет провожающим. Идет по кори-

дору. Заглядывает в купе, где сидит Голубов.

Михоэлс. В одном вагоне едут два еврея. Как тут не разговориться? «Простите, вы куда направляетесь?» — «Я в Минск». — «А откуда?» — «Из Пинска!» — «Да что вы! А я из Минска в Пинск и в том же вагоне! Неисповедимы наши пути-дороги». (*Снимает шапку и кланяется.*) «Значит, будем суседями!»

Смоленское шоссе

Метель. Две «эмки» проезжают мимо указателя «Минск — 700 километров». Дорога скользкая, одну из машин заносит.

Один из пассажиров при заносе ударяется головой.

Пассажир (*недовольно*). А поосторожней ты не можешь?

Водитель. Извините, товарищ полковник, дорога плохая. Ничего. На фронте труднее было...

Поезд. Двухместное купе

Хорошенькая официантка ставит на стол графинчик коньяка и закуски.

Михоэлс. Графинчик здесь, а графиня меня покидает?!

Официантка. Не насовсем!

Михоэлс. Как мало надо, чтобы жизнь обрела смысл! Замерзнете — приходите греться!

Наливает себе коньяк, но не пьет. Голубов уже улегся. Он лежит и читает газету.

Михоэлс прикладывает ладонь к заиндевевшему стеклу.

Минск. Вокзал

Московский «скорый» с пыхтением подтягивается к первой платформе. Через окно уже видна делегация встречающих, представляющих все слои белорусского официоза.

Поезд останавливается. Михоэлсу помогают спуститься с высокой подножки. Окружают плотным кольцом. Несмотря на это, Михоэлс видит стоящую несколько поодаль Ирину Дмитриевну — жену генерала Трофимова. Хромая, он подходит к ней.

Ирина. Соломон! Сколько времени мы не виделись?

Михоэлс. Ирочка, вы не читали нового указа? Женщин, которые хорошеют, невзирая на годы, будут отнимать у мужей и передавать претендентам.

Ирина (*смеется*). Расскажите это Сергею, он на уши поставит весь округ в поисках этого указа.

Михоэлс. Он просто поставит меня к стене. Но как вы здесь оказались?

Ирина. Из центра пришел приказ забрать вас и дать вам день отдохнуть. Мне точно известно, что у вас сегодня выходной, поскольку вы явились на день раньше. Сергей уже знает и будет к обеду.

Женский голос (*из толпы встречающих*). Соломон в своем репертуаре! Сейчас с вокзала уведут.

Михоэлс (*подходит к Голубову*). Ася передала меня из рук в руки. Патруль прибыл. Езжайте в горком, мне заказан «люкс» в «Центральной». Я в гости, потом туда. Завтра у нас БЕЛГОСЕТ, смотрим «Тевье-молочника», десятого самое основное — «Константин Заслонов» и одиннадцатого в оперном — «Алеся». На просмотры, несмотря на морозы, приходить по мере возможности трезвым.

Сопровождающий Ирину старшина подхватывает чемодан Михоэлса. Они идут к машине. Голубов смотрит Михоэлсу вслед.

МГБ Белорусской ССР

В кабинете идет совещание. За столом сидят несколько офицеров МГБ. Табачный дым плавает слоями.

Генерал. Установка на следующие три дня: плотное наблюдение за артистом, уточнение обстановки и условий ликвидации.

Первый полковник. Судя по тому, как его встречали, он будет постоянно в окружении больших групп людей.

Второй полковник. Совмин закрепляет за ним машину, с ним будет представитель Комитета по делам искусств республики.

Генерал. А Голубов-Потапов на что?! Не может отвести его от всех этих левреток. Пусть включается в дело.

Квартира генерала Трофимова

Столовая. Накрытый стол. Слышен плеск воды в ванной комнате. Входит Сергей.

С е р г е й. Где Соломон?

И р и н а. Ванну принимает. Я ему твой халат дала.

На пороге ванной появляется Михоэлс в махровом халате Сергея. Полы халата волочатся по полу.

М и х о э л с. Прошу «Турецкий марш»! Мне срочно нужен паланкин! Я вице-король Индии! (*Танцует, напевая «Турецкий марш».*)

Ирина и Сергей смеются. Бьют часы — одиннадцать раз.

С е р г е й. Ну что — отбой! Завтра рабочий день. Утром я тебя доставлю в гостиницу. Давай заранее договоримся, что ночь перед отъездом ты проведешь у нас.

М и х о э л с. Идет.

В комнату вбегает мальчик лет четырех.

М а л ь ч и к. Ура-а-а-а! Впере-е-ед!

Вскакивает на диван и начинает на нем прыгать. Вслед за мальчиком в комнате появляется пожилая женщина.

Ж е н щ и н а. Сашенька! Сашенька! Не прыгай! Вот хулиган! (*Ирине.*) Не хочет спать...

И р и н а. Сашенька, иди в постельку.

С а ш е н ь к а. Не хочу в постельку! Ура-а-а-а!

М и х о э л с. Можно мне? (*Берет ребенка на руки, тот замолкает, пораженный сперва его уродством, а потом — добрым выражением глаз.*) Ну что, малый? (*Поет.*) «Ночь приходит на порог...»

Мальчик кладет голову ему на плечо и закрывает глаза. Михоэлс поет колыбельную из фильма «Цирк».

Гостиница «Центральная». Вестибюль

Входит Михоэлс. К нему подскакивает Голубов.

Г о л у б о в. Соломон Михайлович, мы тут уже в милицию хотели звонить. Город еще беспокойный, бандеровцы, бандиты...

М и х о э л с. Слушайте, Голубов, за последние годы убили шесть миллионов евреев. Так что, если что — не я первый, не я последний... Ну что вы, на «Тевье-молочника» пойдете или ну его? И не балет, и на идише...

Г о л у б о в. Балет не балет, а послали в командировку — так надо идти. А что дальше?

М и х о э л с. Сегодня мы идем в местный еврейский театр. Завтра — на «Константина Заслонова».

Г о л у б о в. Мой старый приятель звал нас на свадьбу — это будет большой подарок молодоженам.

М и х о э л с. Я приглашен к старому другу — генералу Трофимову.

Г о л у б о в. Ну время есть еще — договоримся...

Дача Цанавы

Один из московских «гостей» звонит по телефону.

Гостиница «Центральная»

В номере Голубова-Потапова звонит телефон. Он берет трубку. Телефон стоит на столе, возле окна. В окно видны несколько человек, ждущих кого-то у входа в гостиницу.

Г о л у б о в. Да? Нет, сегодня ничего не выйдет... Да, я с ним говорил...

Голубов видит в окно, как Михоэлс выходит из гостиницы. Люди устремляются к нему, он оказывается в плотном человеческом кольце.

Г о л у б о в (*почти истерически*). Что я могу сделать, если у меня забрали Михоэлса?! Да... да... я понимаю... Конечно...

Театр. Фойе

Накрытые для банкета столы.

Из-за закрытых дверей зрительного зала слышны выстрелы, неразборчивые крики, пулеметные очереди и наконец — взрыв гранаты и бравурная музыка.

Мгновение тишины и одинокий звук аплодисментов — так, словно хлопает всего один человек. Потом к нему присоединятся второй, третий... Аплодисменты стихают. Дверь зрительного зала распахивается. В фойе выходят Михоэлс, Голубов, директор театра и еще несколько человек.

Дача Цанавы

Телефонный звонок. Московский «гость» берет трубку.

«Г о с т ь». Да? Спектакль закончился, начался банкет. Вас понял.

Театр. Кабинет директора

Голубов кладет телефонную трубку. Выходит из кабинета, спускается

Соломон Михоэлс в спектакле «Король Лир»

в фойе, где идет банкет. Выступает Михоэлс.

М и х о э л с. ...Друзья мои, я сердечно благодарю вас за столь теплый прием.

За столом — еще не успевшие разгримироваться актеры в костюмах партизан. Михоэлс сидит во главе стола. К нему пробирается Голубов.

Г о л у б о в. Соломон Михайлович, так что мне сказать людям? Нас ждут на свадьбе...

М и х о э л с. Что вы ко мне пристали с этой свадьбой, как банный лист к заднице?! В 23.00 придет машина от Трофимова. Я уже с ним договорился...

Г о л у б о в. Но там все будут очень расстроены... Они так просили...

М и х о э л с. Извинитесь перед ними за меня и передайте мои поздравления. Большего я никак сделать не могу...

М о л о д а я а к т р и с а. Соломон Михайлович!

М и х о э л с. Да, золотце мое.

М о л о д а я а к т р и с а. Не кажется ли вам, что в современных пьесах мало говорится о любви?

М и х о э л с. Смотря о какой любви. О любви к родине — вполне достаточно...

Дача Цанавы

Телефонный звонок.

Театр. Кабинет директора

Голубов опять звонит по телефону...

Г о л у б о в. Да, отказался окончательно... В 23.00 за ним должна прийти машина от генерала Трофимова... Да, вас понял...

Театр. Фойе

Банкетный стол уже имеет довольно обглоданный вид. Один из актеров произносит тост.

А к т е р. Наша героическая эпоха еще породит новых Шекспиров!..

М и х о э л с. Молодой человек, дайте нам со старым разобраться! Старик и сейчас достаточно современен. У меня иногда даже дух захватывает — насколько... Нам всем нужно учиться у него...

М о л о д а я а к т р и с а. Соломон Михайлович, я осенью была в Москве, видела все ваши спектакли, кроме «Короля Лира»... Такая досада...

М и х о э л с. Это легко поправить... (*Встает, легко подхватывает девушку, приподнимает; та вскрикивает от неожиданности.*) Ты — Корделия. Умирай! Ап!

Актриса «умирает», перевесившись через плечо Михоэлса. Держа ее на плече, он выходит в центр фойе. Все замирают. Это уже не Михоэлс. Это — несчастный король Лир с мертвой дочерью на руках...

М и х о э л с — Л и р.

Мою бедняжку удавили! Нет, не дышит!
Коню, собаке, крысе можно жить,
Но не тебе. Тебя навек не стало.
Навек, навек, навек, навек, навек! —
Мне больно. Пуговицу расстегните...
Благодарю вас. Посмотрите, сэр!
Вы видите? На губы посмотрите!
Вы видите? Взгляните на нее!

Михоэлс — Лир умирает. Присутствующие аплодируют. У многих на глазах слезы. Когда аплодисменты стихают, бьют часы — один раз. На них половина одиннадцатого.

К зданию театра подъезжает машина. Останавливается.

Михоэлс помогает «Корделии» подняться с пола и вновь усаживается за стол. В фойе появляется вахтер.

В а х т е р. Товарищ Михоэлс, там за вами машина пришла...

М и х о э л с. Ну что же, друзья мои, давайте прощаться... (*Встает.*)

Рядом с ним мгновенно оказывается Голубов.

М и х о э л с. Вы со мной?

Г о л у б о в. Если вы не передумали...

М и х о э л с. С вами передумаешь... Поехали.

Актеры тянутся к Михоэлсу, стремятся что-то сказать ему напоследок, провожают до машины. На улице метель.

Михоэлс и Голубов садятся в машину и уезжают.

Актеры еще толпятся у дверей театра, когда подъезжает еще одна машина. Из нее выходит Сергей.

С е р г е й. Где Соломон Михайлович?

А к т р и с а — «К о р д е л и я». Только что уехал...

Улицы полуразрушенного города

Машина выезжает на шоссе. Сворачивает на боковую дорогу, над которой висит знак «кирпич». Подъезжает к глухим металлическим воротам. Ворота открываются. Машина заезжает во двор дачи главы МГБ Цанавы. Ворота медленно закрываются за ней.

Титры: «Указ Президиума Верховного Совета СССР. О награждении орденами генералов и офицеров Министерства государственной безопасности СССР. За успешное выполнение специального задания Правительства наградить: орденом Красного Знамени генерал-лейтенанта ЦАНАВА Лаврентия Фомича; орденом Отечественной войны 1-й степени: 1. Старшего лейтенанта КРУГЛОВА Бориса Алексеевича. 2. Полковника Лебедева Василия Евгеньевича. 3. Полковника Шубнякова Федора Григорьевича

Председатель Президиума Верховного Совета СССР Н.ШВЕРНИК

Секретарь Президиума Верховного Совета СССР А.ГОРКИН».

S U M M A R Y

Leonid Radzikhovsky
Grown up children of young men
Essay about world outlook of the people of the 60s.

Yury Bogomolov
Ostap Ibragimovich and Alexandre Isaevich butting
Comparative review of Gleb Panfilov's IN THE FIRST CIRLCE and Ulyana Shilkina's GOLDEN OVEN (Russia).

Nina Tsyrkun
The genre uprising
Review of Bennet Millers' CAPOTE (USA).

Irina Lyubarskaya
City colours
Review of Paul Haggis' CRASH (USA).

Nina Tsyrkun
No comment
Review of Steven Spielberg's MUNICH (USA).

Dmitry Desyaterik
In one go
Review of Woody Allen's MATCH POINT (UK — USA).

Vladimir Gromov
War in American style
Review of Sam Mendes' JARHEAD (USA).

Natalya Sirivlya
Pedagogical poem
Review of Katya Shagalova's PAVLOV'S DOG (Russia).

Lydia Kuzmina
STRENGTH OF MATERIALS
Review of Alexandre Atanesyan's DIRTY BUNCH (Russia).

Semyon Ekshtut
Good day for fishing

Dmitry Prigov
Sincerity is the dearest

Victoria Belopolskaya
Instead

Personal rubrics

Eduard Boyakov
Drama of the strong
Monologue on the time.

Leonid Kozlov
To see in perspective
Interview by Anna Kukulina.

Evgeny Gusyatinsky
Far — close
Kiev-2005. «Molodost» film festival.

Vika Smirnova
Amnesic cinema
On films about memory and the loss of it.

Juliette Binoche:
«There are films not to please»
Interview by Filippe Placco

Zara Abdullayeva, Alexei Medvedev
Temporary life
Script.

Tankred Golenpolsky, Yulia Glezarova
Mikhoels. Ordinary murder
Script.

Журнал издается при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ

06-20569

27 ИЮН 2006

Тираж 1-го завода 3000 экз. E-mail: type@printshop13.ru http://www.printshop13.ru

Журнал издается при поддержке телеканала СТС

Журнал издается при поддержке телеканала ТНТ

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Зам. главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Елена Стишова, Евгения Субботина, Нина Цыркун, Галина Элькина
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 04.04.06. Подп. к печати 19.04.06
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,95. Уч.-изд. л. 14,96
Заказ 6352. ГП «Московская типография №13»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402. В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6751
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmfilm@hotmail.ru, filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2006

Уникальная телевизионная программа о том, как пережить развод и начать новую жизнь

3 МЕСЯЦА ПРЕМЬЕР

КЛУБ БЫВШИХ ЖЁН

С 27 АПРЕЛЯ
каждый четверг
20:00

TNT
WWW. TNT-TV.RU

Лицензия на осуществление эфирного телевизионного вещания Серия ТВ №7632 от 16.09.2003, выдана Минпечати РФ

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, А.АРТЮХ, В.БЕЛОПОЛЬСКОЙ, Е.ГУСЯТИНСКОГО, М.ДРОЗДОВОЙ, Д.КОММА, И.ЛЮБАРСКОЙ, С.МУРАТОВА, А.ПЛАХОВА, Е.ПЛАХОВОЙ, В.СМИРНОВОЙ, Е.СТИШОВОЙ, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Телевидение: от великого до смешного?
Ксенофобия как национальная идея

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

БЕРЛИН-2006:
«ОХРАННИК» Родриго Морено
«ОФСАЙД» Джафара Панахи
«СВОБОДНАЯ ВОЛЯ» Маттиаса Гласнера
«V — ЗНАЧИТ ВЕНДЕТТА» Энди и Лэрри Вачовски
«ТАМ» Шанталь Акерман
«ПО ТРУЩОБАМ» Михаэля Главоггера

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ
ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ВЛАДИМИР СОРОКИН
ГАЛИНА ТЮНИНА
ДЖОРДЖ КЛУНИ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Берлинале-2006: истории любви
Роттердам-2006
«Реальное кино»

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

ВАЛЕРИЙ ТОДОРОВСКИЙ
ДЖЕЙМС КЭМЕРОН

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Низвержение в телевизор
ТВ: легенды и мифы

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Юрий Арабов. ФЛАГЕЛЛАНТЫ
Павел Чухрай. ОДИНОКИЙ РАССКАЗЧИК
Питер Гринуэй. ЗОЛОТО

2006